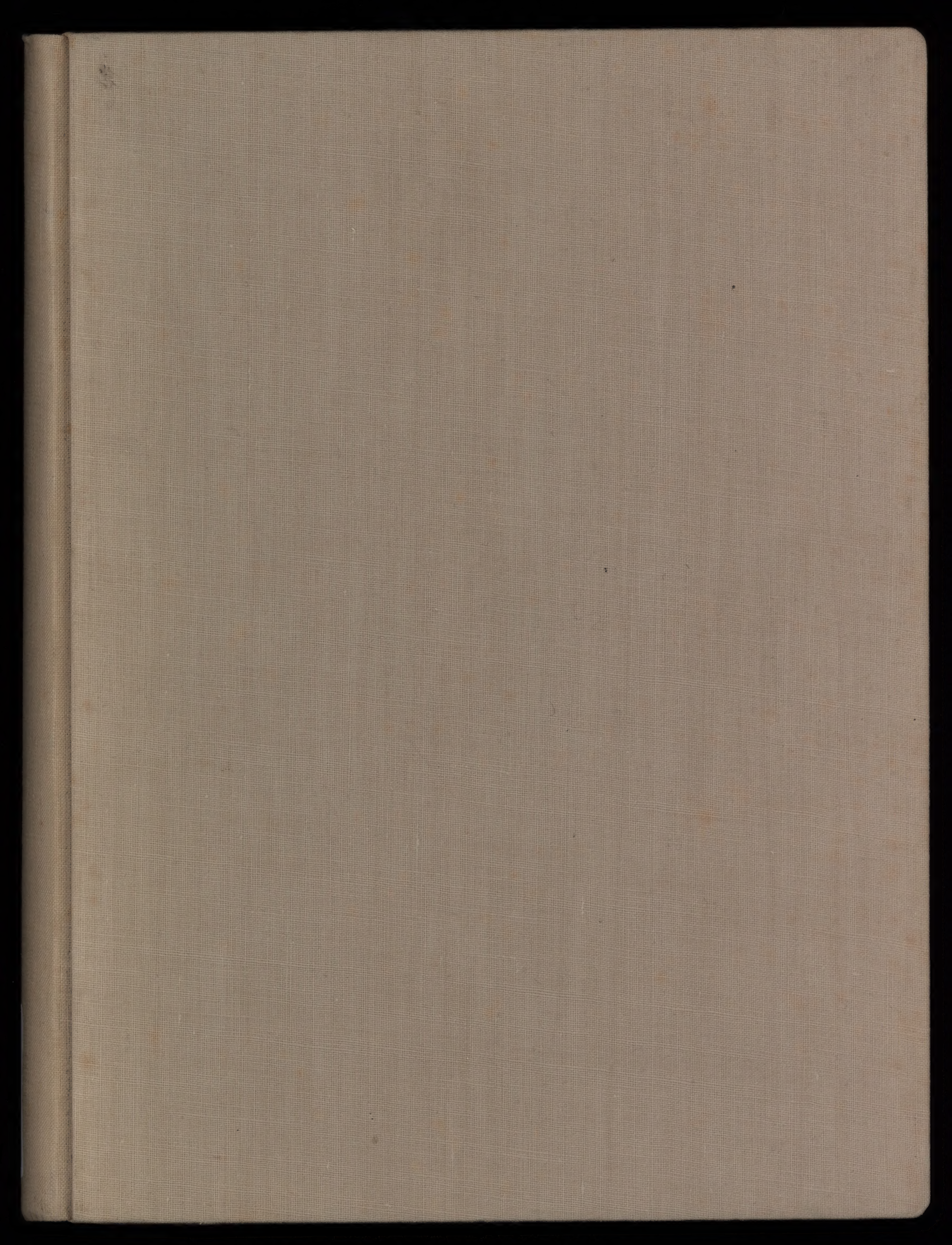
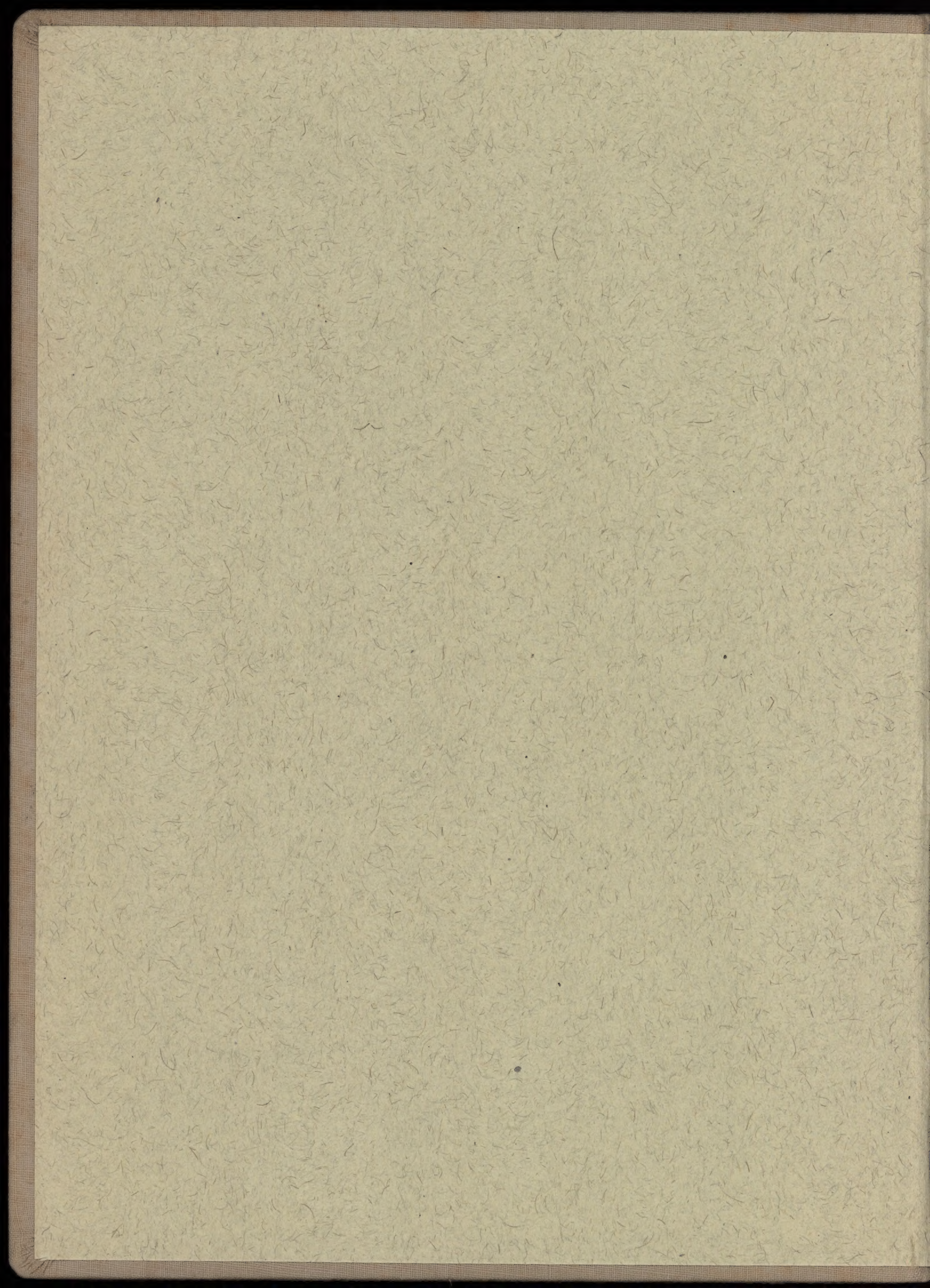
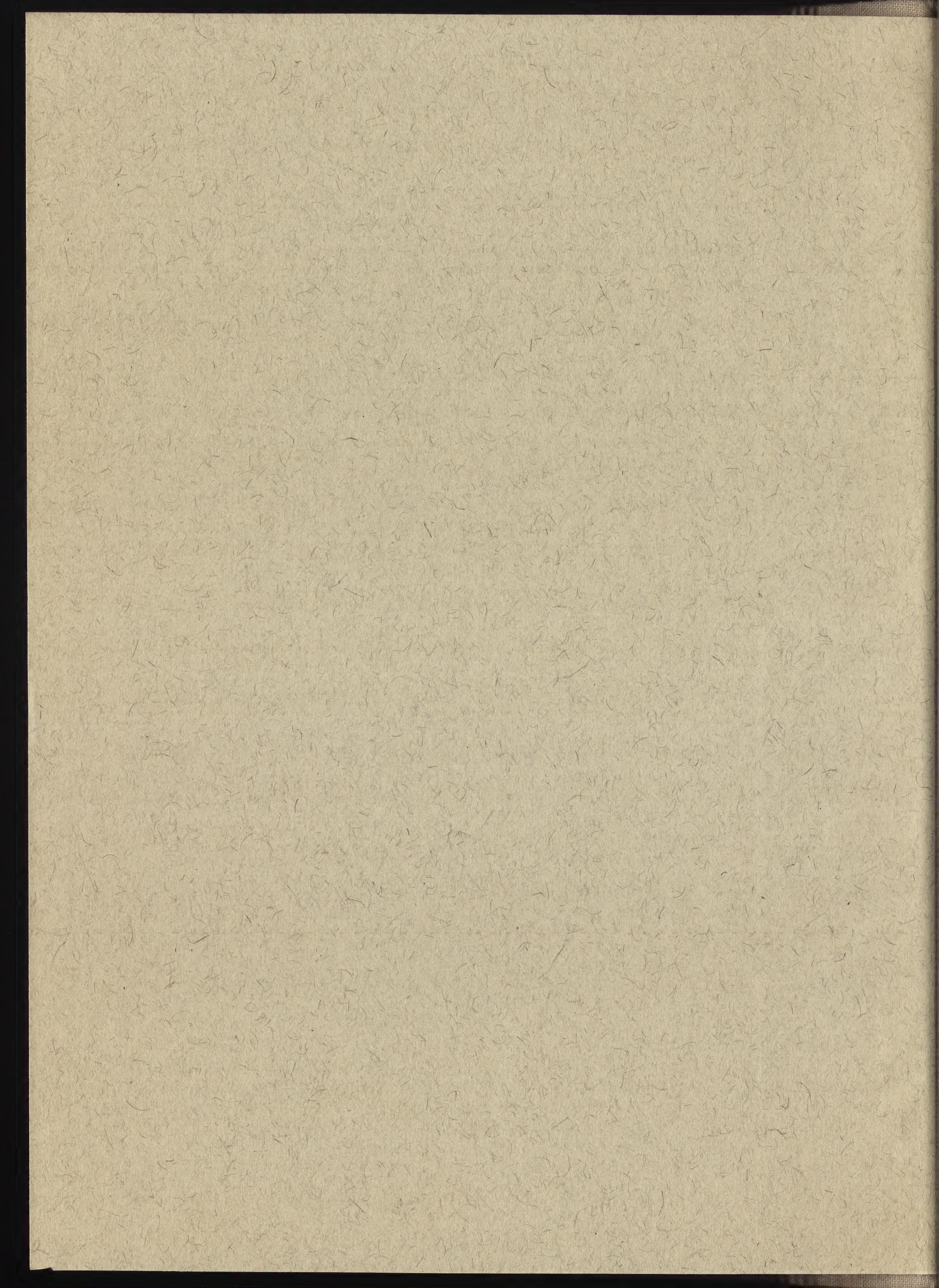




3 Bände cplt,

EA

190,- €



ENTWICKELUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

ENTWICKELUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

VERGLEICHENDE BETRACHTUNG DER BILDENDEN KÜNSTE, ALS BEITRAG ZU EINER NEUEN AESTHETIK

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

BAND I



VERLAG JUL· HOFFMANN · STUTTGART · MCMIV

Schrift „Lateinisch“ von H. Berthold A. G., Berlin
Papier „Federleicht“ von J. W. Zanders, Berg.-Gladbach
Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei, Stuttgart

VORWORT

Jahrhunderte haben sich mit Aufstellung von Kunstgesetzen gequält, und selbst die Richtigkeit der Erkenntnisse förderte kaum die praktische Ästhetik, gab nicht den Halt vor schlimmen Versuchungen, nicht den hellen Trieb, das Heiligtum zu verehren. Die Gesetze, auch die richtig erkannten, halfen nicht. Ließen sie sich in eine knappe allgemeingültige Form fassen, so gehörte zur Schöpfung kein Genie. Sie sind so weitmaschig, dass jeder Versuch, auf rein gesetzmäßigem Wege zur Kunstschätzung oder Schöpfung zu gelangen, uns stets der Gefahr aussetzt, durch die Maschen zu fallen. Man kann der Kunst nur durch vergleichende Betrachtung persönlich näher kommen. Wie dieser oder jener das Gesetz erfüllte, wie ein anderer auf anderem Wege mit einem Opfer, einer Zutat dem Ziele näher kam, und wie dann wieder der Nachfolger das erste mit dem zweiten zu einem dritten bildete, diese Beobachtung übt uns auf die Kunst ein, soweit überhaupt eine Wissenschaft vermag, den Sinn des Kunstgenusses zu fördern.

Ueber die Kunst läßt sich mit Abstrakten wenig sagen. Was nicht Kunst ist, erscheint selbstverständlich, und doch haben sich Generationen bei uns und überall darum gezankt. Man hat Helden auf dem Thron behalten, nur weil man sie vor dem Vergleiche schützte, und man hat andere der Vergessenheit der Gegenwart preisgegeben, weil man sich sträubte, an ihnen die mutige Tat notwendiger Entwicklung zu erkennen. Unendliche Widersprüche verwirrten die Lage des Kunstfreundes unserer Zeit. Neben den Zaghaften entstanden Unabhängige, die einem Künstler um so lieber folgten, je weniger Beziehungen zu der Kunst der Mitwelt oder der Vergangenheit an ihm bemerkbar waren. Diese Neuerungsschwärmer die in der Kunst die Entwicklungsgeschichte leugnen, sind fast noch schlimmere Feinde der Ästhetik als die Misstrauischen.

So lange nun das als Kunst gilt, was unserem Blick als Kunst erscheint, muss das Auge sich seiner Rolle würdig erzeigen und fassen lernen. Wir Deutschen aber leiden an dem Irrtum, Kunst zu denken, statt zu betrachten. Wir tragen unsere Seele in sie hinein, anstatt uns von ihr beseelen zu lassen, und wir achten nicht darauf, wem wir uns anhängen, wenn nur unsere Deutungssucht im Werk die

noch so billige Befriedigung findet. Was allen Instinkten heute zum Maße dient, was den Menschen bestimmt, sich seine Kleidung, seine Nahrung, seine Helfer, seine Geliebte zu suchen; das Verfahren, das andere auf uns anwenden, der Vergleich, ob wir schlechter oder besser dienen als unser Nebenmann, wird in der Kunst allein vernachlässigt. Hier wählen wir so schlecht, so einzig und allein für den Augenblick, daß derselbe Leichtsinn auf anderen Gebieten uns dem Ruf der schlimmsten Untüchtigkeit aussetzen würde. Hier wo allein die Wahl ganz frei steht, sind wir unfrei und geduldigere, schwächere Sklaven als auf irgend einem Feld, wo wir mit allen möglichen konkreten Widerständen zu kämpfen haben. Nirgends geht das Recht der Persönlichkeit leichter zu schanden. Das Mittel, an das keine soziale Frage heranreicht, besser zu werden, reiner und mächtiger zugleich, bedeutender in einem Kreise, der über allen Kreisen steht, in der einzigen unantastbaren Aristokratie des Geistes, wird heute am wenigsten gesucht. Man redet viel darüber, aber die Begeisterung geht durch die Maschen, und heute, wo den Materialismus immer neue Segel schwellen, scheint die Kunst von einem ähnlichen Geschick bedroht, wie Religion und Metaphysik: als unnütz verworfen zu werden. Diese Möglichkeit aber schreckt immer nur uns, nicht die Kunst; sie unterwirft uns im Rang anderen weiseren Völkern. Religion und Metaphysik verschwinden in neuen Werten und Wissenschaften. Die Kunst ist unersetzlich, weil kein Wissen und keine Werte daneben sind, die sie aufzunehmen vermögen. Wir brauchen die Kunst als höchste Freude, um ein Maximum unserer Begierden zu haben, eine höchste Leidenschaft, die einzige, deren Befriedigung den Sinn nicht abstumpft, sondern bessert und indem sie edle Teile von uns bessert, den ganzen Menschen, die ganze Rasse veredelt. Wir brauchen eine Stelle, der wir uns hingeben können ohne Opfer, wo alles, was an Begeisterung in uns bleibt, dahinfliessen kann, weil es stets mächtiger zu uns zurückkehrt. Dies ist Nutzen, so buchstäblich und berechenbar wie ein materielles Ding, höchster, ganz materieller Wert, mit Augen zu greifen. Der Leser wird verwundert sagen, daß niemand an diesem Nutzen der Kunst zweifelt. Diese Sage ist bei uns in Deutschland eine fromme Lüge, die Geschichte der letzten dreißig Jahre hat sie unwiderleglich erwiesen. Wir sind schon heute fast ohne Kunst, wenn unsere Einbildung, daß wir eine haben, nicht etwa genügt, uns zu Besitzern zu machen; ja, die jüngste Entwicklung zielt auf den Ehrgeiz, selbst die Einbildung daran zu geben. Wir haben Kunstgeschichten von klugen Leuten geschrieben, große und kleine, man liest sie wie Berichte von höchst verwickelten Dingen, die irgendwo im Hintergrund geschehen. Sie handeln von vielen Namen und vielen Begebenheiten. Nur selten tritt aus dieser Masse von Begebenheiten die Kunst hervor, der Sinn, der diese vielen Geschicke treibt, das Einzige, das wert ist, erkannt zu werden, wenn nicht die ganze Geschichte zu totem Ballast werden soll. Die Kunst ist nichts Persönliches, so wenig wie die Welt, der sie ihre Bilder entnimmt, und ihre Geschichte ist frei von aller Willkür wie die Weltgeschichte; ja, ihr Bau bietet noch bessere Handhaben, den Zufall zu überwinden als das Feld des Historikers, auf dem sich zuweilen der Sinn der Begebenheiten mit undurchdringlichem Schleier verhüllt. Alles was je die Kunst geschaffen

hat, bleibt erhalten. Nichts stürzt, was je die Höhe erklomm. Es ändert sich, taucht unter, nimmt neue Formen an und wird mit neuen Werten verbunden, nie geht es verloren. Dieses geheime Lebenselement gilt es zu suchen. Gelingt es, so finden wir das beste von uns, einen Beweis der Unvergänglichkeit unserer Art.

Ich glaube zu nützen, wenn ich mit diesem Versuch einer Entwicklungsgeschichte den Nachweis dieses Gesetzes von der Erhaltung der Kunstkräfte erbringe. Die Momente der Beweisführung müssen gleichzeitig die Elemente einer Ästhetik ergeben, um zu der Einsicht von dem Wert der Kunstwerke zu gelangen. Denn die Erkenntnis des unsterblichen Elementes der Kunst gibt zweifellos die Erkenntnis ihrer Schönheit. Daher kam es mir nicht auf die Vollständigkeit eines Namenregisters an. Am Kunsthimmel glänzen so ungeheuer viel Sterne, daß es schon nicht mal möglich ist, die sichtbaren alle zu fassen, noch viel weniger die anderen, die nicht leuchten. Ich habe versucht nach Potenzen zu gruppieren, deren Wirkung in dem hohen Bereich Wege bildet und danach getrachtet, Systeme zu gewinnen, Kreise, wo sich die Kraft des Einzelnen mit der von anderen paart, um der Erscheinung größere Macht zu geben. Hunderte solcher Systeme größeren und geringeren Grades machen die Kunstgeschichte. Ich habe kaum ein einziges erschöpft und nur an grossen, zum Teil bisher ungenügend erkannten Beispielen die Wege zu dieser einheitlichen Kunstbetrachtung angedeutet.

Frühere Arbeiten des Verfassers wurden namentlich für das erste Viertel des ersten Buches benutzt; Einzelheiten für das zweite Kapitel des zweiten Buches und das Minne-Kapitel des fünften Buches.

INHALTSVERZEICHNIS

Erstes Buch: Der Kampf um die Malerei

Einleitung 1
Die Träger der Kunst früher und heute 5
Traditionen 23
Die Entstehung des Malerischen 31
Die Mosaiken 32
Von der Gotik zur Renaissance 39
Die Blüte der Malerei 49
Das Empire 61
Ingres 65
Die deutsche Kunst 70
Delacroix und Daumier
Eugène Delacroix 79
Honoré Daumier 94
Millet und sein Kreis
Jean François Millet 105
Der Einfluss Millets 109
Segantini 111
Vincent van Gogh 114
Constantin Meunier 131

Zweites Buch: Die vier Säulen der modernen Malerei

Die Generation von 1870 139
Manet und sein Kreis
Edouard Manet 147
Manet und Whistler 156
Cézanne und sein Kreis
Paul Cézanne 165
Vuillard, Bonnard, Roussel 171
Degas und sein Kreis
Edgar Degas 179
Die Nachfolger 184
Toulouse-Lautrec 185
Renoir und sein Kreis
Auguste Renoir 193

Drittes Buch: Farbe und Komposition in Frankreich

I. Die Farbe
Ein Rückblick: Turner und Constable 209
Claude Monet 213
Seurat und sein Kreis
Der Apostel und die Gemeinde 225
Paul Signac 234
Der Neo-Impressionismus als Kunstform 237
Der Neo-Impressionismus in Brüssel 243
Die Farbe in der Skulptur
von Jean Goujon zu Carpeaux 251
Rodin 263
Medardo Rosso 291
Der Impressionismus in der Plastik 303
II. Die Komposition
Die Tradition Ingres
Die Schule Ingres 317
Théodore Chassériau 321
Puvis de Chavannes 329
Die heimliche Romantik
Der Schatten Rembrandts 339
Monticelli 341
Fantin-Latour 344
Carrière 352
Odilon Redon 353
Maurice Denis 359
Gauguin und sein Kreis
Paul Gauguin 371
Die Schule von Pont-Aven 384
Edvard Munch 392
Artistide Maillol 395

Viertes Buch: Die Kunst in Deutschland

Die beiden Pole 405
Anselm Feuerbach 411
Hans von Marées 421
Boecklin 443
Adolf Hildebrand 457
Deutsche Bildhauer 464
Max Klinger 465
Ludwig von Hofmann 473
Leibl und sein Kreis
Wilhelm Leibl 483
Die Leibl-Schule 493
Wilhelm Trübner 503
Liebermann und sein Kreis 517

Fünftes Buch: Der Kampf um den Stil

George Minne 539
Die Reaktion Englands
Englische Malerei 555
Englische Plastik: Alfred Stevens 564
Das junge England 569
Morris und sein Kreis 581
Englische Buchkunst 599
Aubrey Beardsley und sein Kreis 605

Die Stil-Bewegung auf dem Kontinent
Frankreich 627
Skandinavien 641
Holland 653
Belgien 663
Ornamentik 677
Das neue Wien 689
Die Stilbewegung in Deutschland
Die Generation von 1890 703
Deutsche Ästhetik von Goethe zu Nietzsche
Goethe und Diderot 731
Nietzsche und Wagner 739



TURNER: SOLWAY MOSS (NACH DER RADIERUNG)

ERSTES BUCH

DER KAMPF UM DIE MALEREI



EINLEITUNG

Es gibt wieder mal etwas Neues, wir haben wieder mal eine neue Kunst, etwa die einundzwanzigste seit Achtzehnhundert, wenn man nur die Hauptströmungen rechnet. Um sich unseren ausgearbeiteten Sinnen bemerkbar zu machen, waren besondere Dinge nötig, es bedurfte energischer Reize, um uns aus dem gewissen schlummerhaften Interesse wachzurütteln, mit dem wir seit zwanzig Jahren nachgerade jede neue Richtung pflichtschuldigst zu begrüßen gewohnt sind.

Die letzte hat einen Kniff für sich: sie „kommt“ nicht wie die andern alle, sie nötigt nicht zum mehr oder weniger versteckten Futurum; sie ist da, im Indikativ Präsens. Sie ist so schnell gekommen, daß man nicht mal ein Schlagwort für sie finden konnte, sie hat nicht mal einen Namen, und merkwürdigerweise ist sie doch überall bekannt. Schon darum muß sie mehr sein als eine Modesache, etwas anderes auch als eine der vielen Richtungen, eines der vielen Parteiprogramme, deren Aufglühen und Abglühen die Welt zusah, ohne aus den Angeln zu kommen, und von deren Wichtigkeit sich der bedauerliche Bürger nie zu überzeugen vermochte. Sie ist wichtig, weil sie in der Tat die Welt verändert, das, was uns als Welt erscheint, die Straße, das Haus, das Zimmer. Sie greift frech in die private Allheimlichkeit hinein, reißt die scheußliche aber gewohnte Rokokotapete von den Wänden, nimmt dem Familienvater den Renaissancestuhl unter dem Leibe fort, auf dem er seit 1870—71 friedlich gesessen, entzieht ihm den persisch-slowakisch-slavonischen Teppich, der seine Pantoffeln wärmte, und gibt dafür neue Dinge; Dinge, die durchaus nicht zu den alten gemütlichen Erbstücken passen, die auf einmal alles auf den Kopf stellen, Ausgaben verlangen an Geld, Verstand, Zeit und wer weiß was, aber die auf einmal da sind wie selbstverständlich, da sein müssen. Es spielt eine gewisse unwiderstehliche Notwendigkeit dabei mit. Diese moderne Bewegung ist nicht in den Ateliers und nicht an dem Tische des zukunftschwangeren Kritikers entstanden, und sie setzt sich auf andere Weise durch als die mehr oder weniger bestimmten Postulate der Zunft. Sie ist eine Forderung der Zeit, wägbarer, rein materieller Verhältnisse, und die Notwendigkeit, aus der sie folgt, ist mit jener deutlicheren verwandt, die den Fortschritt der unserer Zeit eigentümlichen äußeren Wertfaktoren diktierte. Wie sich in all den Wissenschaften,

deren Anwendung für unser Leben praktischen Wert besitzt, von einem gegebenen Zustand aus Erweiterungen nach ganz bestimmten Richtungen hin folgern lassen; wie man bei der Erfindung der Lokomotive, der Photographie, des elektrischen Lichtes, bei der Entdeckung der Bazillen und der vielen wichtigen Theorien, die unsere Physik und Chemie in unserer Zeit bereichert haben, auf tausenderlei Umgestaltungen unseres öffentlichen und privaten Lebens schließen konnte, deren Vollzug nur eine Frage der Zeit war und ist, und die nicht nur die materielle Grundlage unseres Daseins, sondern auch alle wichtigen idealen Faktoren des Lebens verändern: so mußte sich auch schließlich einmal in der Kunst diese neue Zeit unmittelbar ausdrücken. Man sprach schon lange von einer modernen Kunst, seit einem Jahrhundert etwa, und vermutlich hat man auch schon früher davon gesprochen; moderne Maler brachten moderne Gegenstände auf die Leinwand, die neue Anekdote in vielerlei Form; andere faßten den Zeitbegriff tiefer, man fing an zu begreifen, daß es nicht im Stoff allein liegen konnte, sondern im Mittel; die Anschauungsform wurde modern; der Impressionismus zeigte, wodurch sich das Auge des heutigen auszeichnet; man reinigte und verdichtete die physiologische Seite der Malerei und Skulptur bis zum äussersten. Aber das Prinzip blieb; man versuchte innerhalb des Rahmens alles, was nur denkbar war, aber man rüttelte nicht an dem Rahmen.

Und jetzt kehrt sich die Sache um. Die Zeit, die man auf so verschiedene Art zu beleben suchte, ist wach geworden; sie kommt zu den Bildern, nachdem die Bilder bisher immer vergeblich versucht haben, zu ihr zu kommen. Sie hält sich nicht mit Redensarten auf, sie diskutiert nicht, sie ist ein rohes Scheusal, gewohnt, über Leichen zu schreiten. Und sie rüttelt an dem feinen Holzrahmen des Bildes, an dem glänzenden duftigen Bau, in dem es von Farben schillert, in dem ein wunderliches Volk geheimnisvolles Wesen treibt; und an die goldene Pforte, die wie ein Heiligtum galt, pocht der sachliche, uniformierte Scherge: Aufgemacht, im Namen der Zeit! — Zu erwarten wäre, daß sich alles gegen den Eindringling auflehnt, daß man, mit all den Idealen bewaffnet, die das Völkchen im Allerheiligsten bewahrt, dem Feind entgegentritt in der ganzen Hoheit der verletzten Würde. Nichts von alledem geschieht! Die Tür öffnet sich, wie sich jede Tür öffnet, und ganz ohne dramatische Momente vollzieht sich eine Wendung, die der künstlerischen Entwicklung in unserer Zeit, ja unserer ganzen Kultur eine neue Richtung gibt.

Diese Wendung scheint uns eingehende ästhetische Betrachtung zu verdienen. Nicht was sie bringt. Was die moderne dekorative Bewegung bisher gegeben hat, sind größtenteils Hoffnungen, und sie bedürfen keiner literarischen Bestätigung. Wir finden im Gegenteil, daß man schon zu viel Wesens mit einer Sache treibt, die noch kaum geboren ist und stiller, ernstester Arbeit an sich selbst, weniger der großen Propaganda bedarf, die in bester Absicht für sie gemacht wird. Es ist damit mancherlei Unheil angerichtet worden. Dem schaffenden Künstler wurde das Lob zuweilen ein wenig voreilig gespendet, und da der Ehrgeiz nicht immer in der Tiefe steckte, hielt sich mancher für vollendet, der kaum

angefangen hatte. Das Publikum seinerseits nahm Spielereien für ernst; es ließ sich davon abschrecken und bildete sich an dem Stammeln des Kindes ein Urteil über die Sprache des Erwachsenen, verwarf, wo überhaupt noch nicht zu diskutieren war. Oder es kaufte diese ersten Skizzen einer neuen Kunst, die nur für den Urheber selbst von Wert waren, und verdarb sich den neuen Geschmack, anstatt ruhig zu warten, bis würdigere Bildungselemente vorhanden waren. Der Gedanke war das Schöne an der Sache, der Standpunkt, daß es in einer respektablen Kultur nicht auf die Ausbildung einzelner Luxuserscheinungen, sondern auf die Harmonie des Ganzen in erster Linie ankomme, daß es ein Nonsens sei, schöne Bilder an die Wände zu hängen und die Wände selbst und alles übrige vollkommen zu vernachlässigen. Man merkte auf einmal den groben Gegensatz zwischen dem ungeheuren geistigen und materiellen Aufwand für die schönen Künste, die durchaus nicht von allen schön, ja nicht einmal interessant befunden und von den wenigsten verstanden wurden, und dem Niedergang der Architektur und aller Gewerbe, der rohen Geschmacklosigkeit des ganzen Volkes.

Die Fehler, die in dieser Ueberhastung begangen wurden, sind nicht zu bedauern, denn sie waren nicht zu ändern. Sie sind die unvermeidliche Folge aller Revolutionen; es war nötig, daß die Notwendigkeit einer Aenderung der Masse ins Bewußtsein drang; es mußten materielle Vorbedingungen geschaffen werden, wenn nicht die ganze Bewegung Theorie bleiben sollte.

Und das ist das Wundervolle an ihr: die Schnelligkeit, mit der man vorging, der Mangel alles Theoretisierens, während der Kult der reinen Künste zu einer papiernen Masse, zu einem Wust von Literatur, einem Sprungbrett für die possierlichsten Uebungen des literarischen und bürgerlichen Größenwahnsinns und Protzentums geworden war. Etwas Reines steckte darin, sehr viel Gesundes, vor allem etwas ganz und gar Modernes, und darüber übersah man, was unrein, ungesund und unmodern daran blieb.

Auch wir wollen uns hier nicht mit dieser Scheidung aufhalten und die üble Arbeit des kritischen Nachrichters üben, der, da er hier mit dem Beile nicht arbeiten darf, wenigstens mit der Elle nachweist, daß die Begeisterung im Einzelnen um so und so viel zu weit ging.

Was wir möchten, wäre, der Begeisterung Tiefe geben, daß sie aushält und mächtig wird. Harmonie war die grosse Losung, die den Künstler aller Länder begeisterte. Daran wollen wir uns halten und versuchen, neue Harmonien nicht zu schaffen, sondern zu zeigen; vor allem die eine, den Zusammenhang der Künste mit dem Leben. Denn dieser war es ja, der verloren zu gehen drohte.

Es wäre unserer Kultur nicht damit gedient, wenn die Einsicht in den Irrtum, alle unsere künstlerischen Bedürfnisse in der Malerei und Skulptur auf Kosten des Übrigen zu konzentrieren, lediglich dahin zielte, die Bilder und Skulpturen zu verringern. Wir haben uns selbst im Anfang, als es galt, den Zögernden Mut zu schaffen, zu dem gefährlichen Ruf hinreißen lassen: Weg mit den Bildern. Es handelt sich darum, festzustellen, wie das gemeint ist.

Ob es erstrebenswert ist, zu der bilderlosen Zeit zurückzukehren, ist nicht ganz leicht zu entscheiden; ob es jemals dazu kommt, diese Frage scheint uns an sich des Interesses zu entbehren. Worauf es jedenfalls ankommt, ist, die künstlerischen Güter zu behalten, die wir bisher auf dem Wege der Bilderkunst empfangen haben. Dies heischt der Selbsterhaltungstrieb aller auf Oekonomik gerichteten Kultur. Aber zweifellos kann das Ziel einer vernünftigen Kultur nicht lediglich in der Ausbildung einzelner Luxuserscheinungen gipfeln, ja man kann so weit gehen, lieber einzelne Höhepunkte auszuschließen, wenn dadurch das Gesamtniveau gesteigert werden kann. Eine Kunst, die prinzipiell nur für wenige da ist, ist dem Verfall bestimmt.

Aber hier heißt es, klären und scheiden; bevor wir wenden, erkennen, wo wir waren. Wir behaupten, daß es kein Zufall ist, der den Gang der Kulturen bestimmt, daß die Reaktion, die wir jetzt erleben, genau die Momente finden mußte, aus denen sie entstand: die einseitige Entwicklung der Malerei, die einseitige Entwicklung unserer Ästhetik, um eine anderseitige, eine vielseitige Wendung, wie sie uns hoffentlich bevorsteht, zu vollbringen, und daß in dieser sich die Kostbarkeiten jener wiederfinden müssen, daß nichts umsonst ist, was jemals der erleuchtete Geist erschaffen hat.

Daraus muß eine neue Kunstgeschichte werden, die mehr von Aesthetik handelt, als von Kunst, mehr nach Kultur trachtet, als nach Malwissenschaft, die den Sehwinkel weiter faßt als bisher. Eine wundervolle Aufgabe, denn sie wird dem neuen Menschen dienen, dem Kind dieses jungen Jahrhunderts, das wir schon heute in tausend Hoffnungen wiegen, dem klaren Lichtmenschen, der das besitzen wird, um das wir überall kämpfen. Die Aufgabe ist für uns viel zu schwer; wir sehen noch nicht, wir ahnen und wünschen nur. Daher kann es sich in diesen flüchtigen Aufzeichnungen nur um Tastversuche handeln, um Andeutungen von Zusammenhängen, die uns besonders wertvoll für neue Aufgaben erscheinen. Es ist unvermeidlich, dass unsern schwachen Mitteln vieles entgehen wird, aber wir streben auch nichts weniger als Wissenschaft an. Es ist mehr an eine Art Gymnastik gedacht, die den Leser nicht lehren soll, ebenso zu empfinden, sondern überhaupt zu empfinden.

Es mag zweifelhaft sein, ob unsere Bilderkunst bleibenden Wert hat; was aber ganz bestimmt nicht bleibt, sind unsere Bildergeschichten. Unsere kultivierteren Nachkommen werden für ihre Beziehungen zur Kunst keine Wissenschaft brauchen; ja sie werden in unseren Kunstgeschichten Hokuspokus und Profanien sehen und den Professor dieser Wissenschaft für so etwas wie den Medizinmann der Indianer halten. Man wird die Kunst erst lieben, wenn man nicht mehr von ihr spricht, wenn sie etwas Selbstverständliches geworden und die Beschäftigung mit ihr so mit unseren alltäglichen Bedürfnissen verwachsen sein wird, wie die Pflege unseres Körpers.

DIE TRÄGER DER KUNST FRÜHER UND HEUTE

I

Unsere gesamte künstlerische Kultur mußte leiden, sobald sich die gesamte künstlerische Kraft auf ein Spezialgebiet, das Bild und die Skulptur, warf. Diese Tatsache wird nicht durch die Einsicht geschmälert, daß diese Entwicklung das Werk einer ruhmreichen Geschichte war, die bereits in den glänzendsten Phasen neuerer Kultur ihren Anfang nahm. Zudem läßt sich nicht leugnen, daß die ruhmreichsten Epochen der Menschheit ohne die Allmacht der Bilder zu ihrer Bedeutung gelangt sind. Man wird den Griechen nicht gut Mangel an künstlerischem Betätigungstrieb vorwerfen können. Das Volk, das sich in unserer Zeit an künstlerischer Bedeutung vielleicht allein mit den Griechen messen darf, die Japaner, hatten freilich Bilder, aber sie hatten sie, wie die Griechen ihre Skulpturen und ihren Wandschmuck hatten; diese waren allen hochstehenden Völkern nicht der Endzweck ihres künstlerischen Ehrgeizes, sondern einer der vielen Ausflüsse ihrer reichen Kultur. Ganz gewiß sind diese Werke das bedeutendste ihrer Kunst, das wir heute von ihnen besitzen, aber sie sind weit entfernt davon, das einzige zu sein; sie krönen ein Ganzes, das in allen seinen Teilen Art ihrer Art ist. Für die Kulturstufe ihrer Zeit bedeuten sie daher unendlich viel weniger als heute für die künstlerische Potenz unserer Zeit Werke ähnlicher Bedeutung. Wir verdanken den ruhmreichen Forschungen deutscher Gelehrter, vor allen unserem Furtwängler, den Beginn einer persönlichen Stellung zu Phidias. Und wer fühlt nicht bei alledem, daß selbst dieser Größte nicht die Zeit bestimmte, sondern von ihrer Glorie geleitet wurde! — Und wie steht es bei uns heute? Was bleibt, wenn man unserer Zeit einige Dutzend Namen nimmt? Was verdient bei uns ästhetische Beachtung, wenn man von der ganz abstrakten Kunst absieht? Sicher, es bleibt etwas. Aber es verbirgt sich in einer unscheinbaren Form, die gerade denen unbedingt entgeht, die in der Beschäftigung mit künstlerischen Dingen einen Schmuck suchen. Es bleibt gerade den Werken weltenfern abgewandt, die den meisten unter uns als wertvollster Besitz erscheinen.

Die ideale Zusammengehörigkeit aller künstlerischen Werke machte, daß die Kunst dem Volk gehörte, daß sie verstanden und geliebt wurde.

Wir Heutigen erleben immer wieder, daß ein großer Künstler lebt, schafft und stirbt und erst nach seinem Tode Anerkennung findet, während die Masse den Kleinen zujubelt, die, kaum gestorben, der Vergessenheit verfallen. Das war früher anders. Wir finden in den Gemälden der grossen Meister unserer Galerien Porträts der Mächtigen und Reichen der Zeit. Wer gab den reichen Leuten in Florenz, in Flandern und den Niederlanden, in Frankreich und Deutschland den Instinkt, sich von den besten Malern ihrer Zeit malen zu lassen, während sich heute die Mächtigen und Reichen so oft des Werkzeugs gerade der Banalsten bedienen? Man kannte damals offenbar besser als heute, was gute Malerei war. Nichtsdestoweniger beschäftigten sich schon damals die Fürsten genau wie heute mit Regierungsgeschäften, und ihr Kunstsinn stand durchaus nicht höher über der Masse als heute. Die ganze Masse war höher. Sie interessierte sich nicht mehr für Malerei als heute, sie hatte ebenso wie heute andere Dinge zu tun, aber sie war an Kunst gewöhnt. Sie fand in der Malerei dieselbe Tüchtigkeit wie in anderen Dingen, wie in ihrem Tisch und Stuhl, wie in ihrer Kleidung, und wäre erstaunt gewesen, plötzlich etwas anderes zu finden. Die Malerei hatte nicht viel mehr Bedeutung als irgend ein anderes Gewerbe. Ihre bevorzugte Stellung verdankte sie lediglich dem Umstande, der Natur ihres Wesens nach für den Dienst des Religiösen da zu sein; sie schmückte die Kirche, das Heiligtum. Der Schmuck geschah in volkstümlicher Weise; er füllte den Platz, den der Baumeister gelassen, zur Zeit der Gotik der eigentliche Künstler in den Augen der Menge. Die Malerei handelte von ganz bestimmten Dingen, sie entsprach genau den religiösen Vorstellungen, das heißt, sie hatte von vornherein eines vor der unseren voraus: Das Gegenständliche war als das Auszeichnende ausgeschieden, da es bei allen das Gleiche war. Dies mußte notwendig zu einer rein künstlerischen Entwicklung führen, der die Menge folgte. Wenn kritische Irrtümer nicht ganz ausgeschlossen waren, so beschränkten sie sich wenigstens auf ein Mindestmaß. Die starke Konvenienz, der sich kein Künstler entziehen konnte, hat diese Leute nicht gehindert, groß zu werden; sie gab ihnen etwas wie einen Schild vor den Augen des Publikums, das in ihrer Originalität gleichzeitig etwas Bekanntes fand; die Konvenienz war kein Hindernis, sondern Schutz. Gleichzeitig war aber auch die Enge der Beziehungen zwischen Laien und Künstler nicht praktisch so notwendig wie heute. Die Kirche oder der Staat war sozusagen der einzige Käufer. Der Künstler konnte sich nicht über das Publikum beschweren, da er praktisch und unmittelbar nichts mit ihm zu tun hatte. Dieser Umstand hatte nicht nur seine materielle Seite, sondern war mitbestimmend für das ideale Verhältnis zwischen beiden. Der Laie der Gotik sah das Kunstwerk mit ganz anderen Augen an als der heutige Sterbliche. Er stand ihm bis zum gewissen Grade kühler gegenüber, dafür aber gerechter.

Es ist eine krasse Ironie, daß gerade wir mit unserer scheinbaren Vermenschlichung der Kunst zu dieser bis zur Feindschaft gesteigerten Fremdheit zwischen Laien und Künstler gelangt sind, während damals, wo das Verhältnis von vornherein abstrakt schien, diese folgenreiche Begeisterung emporblühte. Heute ist das reine

Kunstwerk in die unmittelbare Nähe des Alltäglichen gerückt; man hat etwas vollkommen anderes aus ihm zu machen gesucht. Es sollte der Träger der ästhetischen Bedürfnisse des Hauses werden, während diesem Zwecke nur das Haus selbst dienen kann und die nützlichen Dinge, die sich darinnen befinden. Man wollte das Höchste, das nur für die höchsten Zwecke Bedeutung hat, dessen Genuß nie ohne besondere Feierlichkeit zu denken ist oder wenigstens seiner ganzen Art nach nur in Momenten besonderer Sammlung gelingen kann, verallgemeinern, und man erreichte damit, daß es gemein wurde.

Hier liegt der wesentlichste Ausgangspunkt des großen Irrtums, der unsere künstlerische Kultur niederhält. Wir kreisen in verlorenen Kurven um das Wesen des abstrakten Kunstwerks.

Das gemalte oder gemeisselte Bild ist seiner Art nach unbeweglich. Nicht nur, weil es ursprünglich für einen ganz besonderen Raum komponiert war, sondern weil die Empfindungswelt, die ihm gehört, vollkommen abseits liegt. Diese kann so mächtig sein, daß sich ihre Verbindung mit dem Alltäglichen nicht ohne grobe Nachteile entweder für sie selbst oder für das Alltägliche vollzieht. Wohl ist es ihr gegeben, alle möglichen Empfindungen zu steigern und sogar für bestimmte Fälle die absolute Reinheit ihrer Abstraktion aufzugeben; aber diese Empfindungen können immer nur seltenen Höhepunkten des menschlichen Seelenlebens entspringen, wenn sie nicht das Abstrakte stören oder selbst gestört werden sollen. Es ist kein Zufall, daß die Schöpfung dieser Art Kunst immer eine Ausnahmeerscheinung bleibt; sie ist nur für Zwecke da, die ihrer ganzen Art nach selten sind.

Daher war ihre Verbindung mit dem religiösen Kult die denkbar natürlichste. Selbst mit allen Eigenschaften des Heiligen versehen, eine göttliche Erleuchtung, vermochte sie den Zug der Seele nach dem Mystischen, die Flucht vor den Leiden des Alltags zu fördern und gab das denkbar beste Mittel für jene Versinnlichung der Gottheit, die der primitive Mensch in der Religion sucht. Der antike griechische Kult mit seinen natürlichen, rein sinnlichen Vorstellungen war die glücklichste Basis; in Griechenland war Religion und Kunst eins: Schönheit. Der Gott war das Schönheitsideal.

Als der Tempel zur Kirche wurde, gab die Kunst ihre ursprüngliche Reinheit auf, sie wurde zur Dienerin der Hierarchie. Aber der Kult steckte so tief im Gemüt der Dienenden, daß dem Dienst sowohl der Ausübenden wie der Empfangenden nie die mystische Atmosphäre, das gemeinsame Band verloren ging und jeder feindliche Gegensatz vermieden wurde. Erst der Reformation gelang, das Bild aus dem Tempel zu treiben und dem Kult eine Form zu geben, deren Nüchternheit keine sinnliche Verschönerung duldete.

Damit wurde einer der vielen Anstöße zur Verwirrung der Ästhetik gegeben. Das abstrakte Kunstwerk begann um den würdigen Platz verlegen zu werden; nicht nur um den physischen Platz, auch um die Stellung im Gemüte des Menschen. Die Kunst war so eng mit der Religion verwachsen gewesen, daß es fast schien, dieselbe Aufklärung, die die eine zerbrach, müßte auch der anderen gefährlich

werden. Vorher war die Mystik des Künstlerischen und die des Religiösen zusammengeflossen. Tatsächlich war die erstere nicht weniger dunkel als die andere — wer weiß heute, worin das eigentliche Wesen des Künstlerischen besteht! — nur daß die fromme und zuweilen schöne Lüge der Religion fallen mußte, nicht um einer folgenden Religion des Kompromißlers Luther, sondern um etwas ganz Entgegengesetztem, unbedingt Konkreten Platz zu machen, der Wissenschaft, während die Daseinsberechtigung der Kunst davon unberührt blieb. Ja, da die Wissenschaft nicht vermochte die mystischen Bedürfnisse der Seele zu befriedigen, wurde der Kreis der Kunst wennmöglich erweitert, nur liess er sich durchaus nicht mehr in konventionelle Formen fassen.

Die Befreiung des Menschen von den Dogmen der Kirche ist ein Fortschritt. Er hätte auch im Künstlerischen, wo er die feste gegenständliche Basis zerstörte, segensreich werden können. Tatsächlich aber bedeutete er hier einen Rückschritt. Die Malerei war noch nicht stark genug, um allein gehen zu können, oder vielleicht war sie schon entkräftet; statt sich, von jedem gegenständlichen Zwang befreit und nur von ihrer eigenen Konvention getragen, in die Höhe des rein Künstlerischen zu erheben, verweltlichte sie nach und nach und unterlag schließlich Verirrungen, von denen sie selbst in den frühsten Zeiten der Kultur bewahrt geblieben war.

Eine dreifache Losung begeisterte die politischen und sozialen Kämpfe der neuen Zeit: Freiheit, Wahrheit, Gleichheit. Die beiden ersten Güter glauben wir bereits zu besitzen, um das dritte kämpft unsere Generation die Entscheidung.

Die Kunst glaubte sich an diesem Kampf beteiligen zu müssen. Es war natürlich, daß sie sich damit auseinandersetzte. Es geschah mit derselben Begeisterung, mit der der Krieger in die Schlacht zog, und es kam zu denselben Freuden, Leiden, Entbehrungen, zu denselben Triumphen. Es wurde wie auf dem anderen Schlachtfeld um die drei Teile der Losung gleichzeitig gekämpft, und ebenso am schärfsten und bisher entscheidendsten, um die beiden ersten, die Freiheit und die Wahrheit.

Im allgemeinen Sinne bedeutet das Dreiwort absolut genommen eine Utopie, ja zuletzt reinen Unsinn, nur regelt sich das Ziel im Sozialen, in rationeller Weise. In der Kunst, wo die Regulierung wegfiel, wo das Unsinnige des Postulats das Sinnvolle bei weitem überwog, richtete es schwerstes Unheil an.

Man wollte frei werden in der Kunst, aber frei wovon? Man vergaß, daß Freiheit gleichzeitig Alleinsein bedeutet. In ihrem ungestümen Drange befreite sich die Kunst von ihrer Unentbehrlichkeit. Je mehr sich vor ihr das weite Meer unbeschränkter Ziele ausdehnte, desto weiter entschwand ihr das feste Land, wo sie heimisch gewesen war. Sie verlor den vaterländischen Boden.

Das Ziel war so nebelhaft wie möglich. Man nannte es deshalb Wahrheit. Es war bei den meisten eine große Lüge am innersten Wesen der Kunst, die nicht wahrer oder unwahrer ist und sein kann, als ein Regenwurm oder ein Stern am Himmel, als alle nur erdenkbaren Dinge, auf die eben Begriffe wie Wahrheit nicht anwendbar sind. Aber man beharrte dabei und trieb die Verweltlichung so

weit, die Kunst durch den rohen Vergleich mit der Natur zu demütigen. Weil unter den technischen Mitteln großer Künstler die Erfassung gewisser Seiten der Natur eine Rolle spielte, weil sie es verstanden, Dinge zu machen, die das Auge im Walde oder auf der Wiese gesehen zu haben glaubte, deshalb wurden sie für „wahrer“ gehalten als andere, die diese Mittel nicht oder anders anwandten. Man fing an zu vergessen, daß der Wald und die Wiese dem Künstler nichts anderes als rein mechanische Mittel sein können wie seine Palette oder sein Pinsel oder tausend andere Dinge, die er mit Recht oder Unrecht nötig zu haben glaubt, und die für den Genuß der anderen fast so gleichgültig sind wie die faulen Äpfel, die ein deutscher Dichter zum Dichten benötigte.

Wohlverstanden, nicht der Künstler dachte so; der Maler, der so dachte, war eben kein Künstler. Aber der Laie. Er überließ sich der Reflexion, wo er früher empfunden hatte; für ihn war der Versuch, sich verstandesmäßig mit der Kunst auseinanderzusetzen, derselbe Schritt zur Trennung, wie vorher bei der Religion. Es war ihm unmöglich, das Ding an sich zu sehen. Und ohne zu wissen, wie berechtigt im letzten Grunde seine Abneigung gegen diese für ihn unfaßbare Abstraktion war, griff er nach den ersten besten Tendenzen, die seine Laune ihm eingab, und richtete danach die Kunst. Die unmittelbare Folge war, daß sich geschickte Leute fanden, die diese Tendenzen breit klopften. Sie waren nur willkommener.

Dadurch allein schon wird das sich fortwährend steigernde Mißverhältnis zwischen den Künstlern und denen, die sich so nennen, ohne eine entfernte Berechtigung zu haben, genügend erklärt. Und gleichzeitig findet die Abneigung des Laien gegen die Kunst ihre Gründe. Früher hatte die Mystik der Kirche den Gläubigen in die Mystik der Kunst getrieben; er leistete keinen Widerstand; der eine Schauer ergänzte den anderen. Jetzt fühlte er sich an sein persönliches Interesse gefaßt und lehnte ab, wo dieses nicht befriedigt wurde.

Zum reinen Wahnwitz wurde in der Verweltlichung der Kunst das soziale Ideal der Gleichheit. Es gelangte nicht zum Recht des Schlagwortes wie die beiden anderen, aber es spukte wie ein Irrlicht in den Köpfen der Künstler wie der Laien herum. Die Kunst sollte von dem hohen Kothurn herab. Man fand auf einmal auch in ihr eine Schanze der Tyrannei. Sie sollte zu den Menschen kommen, demütig, ohne Pathos, schlicht, realistisch. Aber als sie kam, wußten die Menschen nichts mit ihr anzufangen, und im krassesten Hohn auf die erstrebte Gleichheit begann sie ihren Dienst für die Wenigen, die Auserwählten.

Allgemein und gleich hätte sie nur bleiben können an allgemein zugänglicher Stätte. Die gab es nach der Kirche nicht mehr. Man versuchte wohl das religiöse Ideal durch das des Vaterlandes zu ersetzen, über das unser trefflicher Schadow den Streit mit Goethe bestand. Aber abgesehen davon, daß dafür die geeignete Schaustätte abging, selbst diesem Ideal, das noch am meisten geeignet schien, fehlten alle Elemente, die einer Tradition hätten dienen können. Es war vor allem zu beweglich, bereits den Leidenschaften des Tages, dem Persönlichen viel zu nahe. Es gab das Historienbild, an dem das Volk nur die Historie sah, über

das es sich ereiferte in Begeisterung oder Schmerz, das es nicht der Kunstsphäre überließ.

Unter „Gleichheit" verstand man die allgemeine Käuflichkeit des Werkes. Jeder konnte sich von nun an Kunst kaufen. Es gehörte nur Geld dazu. Auch das führte zum genauen Gegenteil der Losung.

Früher allein, als sich kein eigentliches Besitzrecht mit der Kunst verknüpfte, kam das Verhältnis des Laien zu ihr einem sozialen Ideal nahe. Sie war für Alle, da sie niemand gehörte. Sie stand über der Gier des Einzelnen, war ein höchst kommunistisches Zeichen in einer Zeit, die im übrigen gar weit von dem Sozialismus unserer Tage entfernt war. Heute ist sie gerade ein Ausdruck unserer furchtbaren Klassenunterschiede geworden, vielleicht der krasseste, sicher der tiefste. Sie ist nur einer Aristokratie zugänglich, deren Herrschaft darum so furchtbar erscheint, weil sie nicht lediglich auf Reichtum und Rang, also auf Dingen basiert, mit deren Teilung der kühne Sozialist das Gleichgewicht herzustellen hofft. Es gibt nichts so Unerreichbares wie sie, weil ihr Genuss eine Kaviarkultur voraussetzt, die fast ebenso unmittelbar geworden ist wie das Genie. Die ästhetische Nutznießung ist fast ebenso selten wie die künstlerische Leistung geworden. Gleichzeitig mit der Spaltung von Massenkunst in Einzelkunst mußte sich der Massengenuß in Einzelgenuß spalten. Es wurde ein Luxusgenuß daraus und der raffiniertesten einer; man muß nicht nur sehr viel Geld heute haben, um sich Kunst zu kaufen, sondern Ausnahmemensch sein, mit ganz besonderen Sinnen begabt, um sie zu genießen. Sie ist nur für wenige da, und diese Wenigen brauchen im übrigen durchaus nicht zu denen zu gehören, an deren Zuchtwahl der Allgemeinheit gelegen ist; sie sind durchaus nicht die Bedeutenden des Volkes, die in irgend einer Form für sein Wohl und Wehe berechtigte Bedeutung haben; sie scheinen eher mit allen Merkmalen des Dekadenten gezeichnet. Es gehört keine Größe des Charakters oder der Intelligenz dazu, um Kunst zu verstehen. Die größten Leute unserer Zeit haben bekanntlich gar nichts davon verstanden, und was noch auffallender ist, die Künstler selbst verstehen in der Regel das Geringste davon; die größten Torheiten über Kunst sind von Künstlern ausgesprochen worden. Die heutige künstlerische Kultur ist kaum noch ein Element der Gesamtbildung, das nicht entbehrt werden kann, aus dem einfachen Grunde, weil die Kunst aufgehört hat, in dem Gesamtorganismus eine Rolle zu spielen.

Ja, nicht einmal auf den Geschmack hat unmittelbar unsere Kunst einen entscheidenden Einfluß, selbst bei denen, die in die tiefsten Geheimnisse ihrer Genüsse eingedrungen sind. Der beste Beweis ist der, daß der allgemeine Niedergang des Gewerbes selbst auf die Leute nicht den geringsten Eindruck macht, die sich mit den kostbarsten Werken umgeben; daß sie, die zu den Auserwählten gehören, indem sie nicht nur materiell, sondern ideell besitzen, in denselben Räumen die rohesten Geschmacklosigkeiten dulden, in denen ihre schönsten Werke hängen; daß sie, die unter dem Besten das Beste zu wählen verstehen, in ihrer Kleidung, ihrem Gebaren, ihren Ansprüchen auf die übrige Lebensführung zu-

weilen eine bis zur Roheit getriebene Empfindungslosigkeit äußern. Das Eine verschlingt alles übrige, der Kult wird maniakalisch.

Diese immer mehr zurückzuckende Genügsamkeit reduziert auch ihre Ansprüche an das Werk selbst auf ein räumlich Geringstes. Sie duldet an ihm die gröbsten Fehler, ja bis zum gewissen Grade die absolute Unfähigkeit, wenn nur eine Qualität gewahrt bleibt, die sich als Unikum erweist.

Wir werden im Verlaufe unserer Betrachtungen der relativen Berechtigung dieser Schätzungen im Einzelnen genügend Rechnung tragen und uns vielleicht sogar wieder zu sehr von dem Einzelnen erobern lassen, um das Ganze immer im Auge zu behalten: die Unhaltbarkeit der Situation, an der auch die heimlichen Freuden kostbarster Augenblicke nichts ändern. Darum soll hier am Anfang das Veto so eindringlich wie möglich sein, daß es stark genug bleibe, das eigene maniakalische Gelüst zu beherrschen. Es ist der Schwur des Schwankenden, der bereits die Tür des Teehauses, hinter dessen Binsen die Mädchen winken, in der Hand hat.

II

Diese tatsächliche Bedeutungslosigkeit der Malerei und Skulptur für die Allgemeinheit wird mit einem faltenreichen Mantel folgenloser Wichtigtuerei verhüllt. Es ist sicher in allen Epochen der Kunst zusammengenommen nicht so viel über Kunst gesprochen und geschrieben worden, wie in unserer Zeit. Die mit wachsendem Reichtum zunehmende Geselligkeit machte die Erfindung geeigneter Beschäftigungen für tatenlose Betätigungstriebe nötig. Unter diesen gesellschaftlichen Sports erlangte das Gespräch über Kunst die Stellung der Favoritin, weil es keine besonderen Vorkehrungen, keine Anstrengung verlangt, weil es von der Jahreszeit unabhängig ist und im Zimmer geübt werden kann. Wie beim Kaviar sucht jeder, auch der, dem die Kunst nicht schmeckt, sie zu haben. Zudem fügt das Immaterielle an ihr dem Sport etwas Geistiges hinzu, das dem plutokratischen Charakter des Kaviar-Schmauses abgeht und daher treffend gegen ihn ausgespielt werden kann. Das Kunstgespräch in Deutschland stammt aus den trüben Stunden unserer Nation in dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts, als man in rührender Romantik von den großen Dingen träumte, die man nicht besaß. Es war nichtsdestoweniger produktiver als heute, bildete die Sphäre großer Leute und war das Organ eines Idealismus, der noch ohnmächtig, aber echt war. Davon ist heute nur der Nebenzweck geblieben. Es ist das praktische Hausmittel für Familien, die nicht gern große Diners geben. In Häusern, in denen man über Kunst spricht, wird im allgemeinen schlecht gegessen. Es ist das Feudalabzeichen des strebsamen Bürgertums geworden und gehört zu den Bessergebildeten wie ein unentbehrliches Kleidungsstück.

Von Liebe aber, namentlich von der, die über das platonische Verhältnis hinausgeht, wird heute immer weniger empfunden, je mehr die Kunstverständigen in allen Landen zunehmen. Dafür ist der Kauf zum springenden Punkt geworden; er ist, wie die Heirat, das einzig untrügliche Zeichen der Liebe, und zwar ist dem Künstler im allgemeinen das Zeichen wichtiger als der Beweggrund.

Und heute kann es kaum anders sein. Soll die Kunst etwas sein, so darf sie nicht lediglich jene merkwürdige, moderne Tätigkeit des schlummernden Gehirns erzeugen, die man mit dem liebenswürdigen Worte Interessieren bezeichnet. Es genügt nicht, daß sie die Schreiber zu Schreibereien anregt und immer nur sich selbst, nicht die anderen entwickelt. Wie sie heute geworden ist, als Bild

oder Skulptur, als verkäufliche Sache, könnte sie nur wirken, wenn sie den Zweck anderer verkäuflicher Dinge teilte: den, erworben zu werden. Schon die unerhörten Preise, die für anerkannte Kunstwerke bezahlt und für nicht anerkannte erst recht verlangt werden infolge der törichten Sitte, die ein bescheidenes Gebot mit der Standesehre der Kunst für unvereinbar erklärt, schon dieser haarsträubende, unsinnige und schlechterdings aller Ehrlichkeit bare Schacher schließt jede Volkstümlichkeit aus. Ich kann mir reiche Leute denken, die lediglich aus Abscheu vor dem Getriebe dieses Handels, aus einer Art Reinlichkeitsgefühl, auf den Kauf von Bildern verzichten. Der kaufende Liebhaber ist eine aus den dunkelsten Trieben zusammengesetzte Persönlichkeit. Das ganz unberechenbare Schwanken der Preise, die Wirkung der Mode, die nirgends so toll ist als hier, der Wunsch, seine Sammlung stets zu verbessern, d. h. auf den modisch gangbaren Ton zu stimmen, nötigt den Besitzer, immer wieder zu verkaufen, d. h. zum verschämten Händler zu werden, der natürlich der unverschämteste ist und in den an sich schon verdorbenen Handel noch verwirrendere Elemente hineinbringt. Das macht, daß es eigentlich überhaupt nur Händler gibt, keinen Käufer; Leute, die nur aufstapeln und immer nur oder wenigstens fast ausschließlich unter sich Geschäfte machen, nicht mit dem eigentlichen Publikum in Verbindung stehen. Eine Statistik, die nachweisen würde, in wie wenig Händen sich die enormen heutigen Kunstvermögen befinden, würde Aufsehen erregen. Ein großer Londoner Händler, dessen Jahresumsatz nach Millionen zählt, gestand mir einmal, daß er nur drei Kunden besitze. Und wenn diese drei ableben? frug ich. „Dann“, erwiderte er und strich sich das Bäuchlein, „setze ich mich zur Ruhe.“ Durand Ruel in Paris hat eine Menge berühmter Impressionistenbilder drei-, viermal besessen zu etappenweisen Preisunterschieden von jedesmal 1000 Prozent, und die Käufer sind sehr oft dieselben gewesen.

Diese Verhältnisse beschränken die ästhetische Verwertung auf ein Minimum. Die Bilder werden zu Wertobjekten, die wie Papiere verschlossen gehalten werden. Selbst von dem Genusse des Einzigen, des Besitzers, ist bei diesen Aufstapelungen keine Rede mehr. Neun Zehntel der kostbarsten französischen Werke stehen neun Zehntel des Jahres in praktischen Regalen, wo sie vor Staub geschützt sind. Der Verkauf vollzieht sich wie bei Börsenoperationen, und Differenzgeschäfte werden im größten Umfange getrieben. Die Ware wird selbst beim Verkauf kaum noch gezeigt. Das typischste, durchaus nicht alleinstehende Beispiel bildet die Sammlung F. in London. Sie besteht, ich weiß nicht, aus wieviel hundert oder tausend Bildern. Um sie unterzubringen, hat der Besitzer das Obergeschoß eines der größten Londoner Bahnhöfe gemietet, reine Lagerräume, aber selbst in dieser Ausdehnung viel zu klein, um die Bilder aufzuhängen. Sie stehen in ungeheuren Stapeln an den Wänden, eins hinter dem anderen; die Israels, Mauves, Maris zählen zu Hunderten, die Hauptmeister der französischen Schule um 1830 zu vielen Dutzenden, wunderbare Dinge von Millet, Corot, Daubigny, Courbet etc., von Whistler. Es war, obwohl stämmige Diener die Bilderstapel hielten, eine ungeheuerliche Strapaze rein physischer Art, dieser Genuß. Man trat zwischen

Bildern, man hätte unter Umständen auch ruhig darauf getreten; nach fünf Minuten in dieser Moderatmosphäre, in dem merkwürdigen idiotischen Trieb, möglichst viel zu sehen und der absoluten Unmöglichkeit im Bewußtsein, auch nur das Geringste zu erfassen, wurde jeder bessere Instinkt von einer Gleichgültigkeit bezwungen, der nichts, aber auch gar nichts mehr auffiel. Die tote Ruhe, die man schweißtriefend aufstörte in diesen kahlen Riesenräumen, in denen man sich nicht bewegen konnte, dazu das Pfeifen der Lokomotiven, das Zittern des Bodens infolge der unten fortwährend ein- und auslaufenden Züge, alles das gab eine merkwürdige Wut, den stillen Wunsch, den ganzen Kram ausnahmslos zu zerstören.

Was würde geändert, wenn es geschähe? Wer würde verlieren? Wenn etwas zum Anarchismus reizen kann, ist es das Bewußtsein, dass die größten Künstler im größten Elend schaffen, damit nach ihrem Tod ein paar Händler daran reich werden und ein paar Fanatiker sie in versperrte Lagerräume stellen. Die merkwürdigsten Laster haben kaum so groteske Gesichter, erscheinen so unsinnig, wie diese Stapelmanie, die wohl nur ihrer Harmlosigkeit wegen noch nicht als psychische Krankheit erkannt ist. In milderer Form sind alle die berühmten Sammler in Paris und London, in Amerika damit belastet, deren Häuser man mit brennender Sehnsucht betritt und mit einem Seufzer der Erleichterung verläßt, halb erstickt von den Bildern, die jeden Zentimeter der Wände bedecken, und völlig niedergedrückt, nicht von dem Reichtum, von nichts weniger als Neid, sondern von dem Gedanken, daß es Menschen gibt, die die Qual, zwischen all diesen Dingen ihr ganzes Leben zu verbringen, freiwillig auf sich genommen haben.

Auch wenn eine weisere Ökonomik diese Verhältnisse bessert, von einer Verwertung der Kunst in weiterem Umfange wird auf dem Wege des Kaufs nie die Rede sein, und deshalb schon sind die schönen Ideen, die sich mit „Volkskunst" beschäftigen, bestimmt, Phantasien zu bleiben. Es ist materiell zunächst unmöglich, das reine Kunstwerk so billig herzustellen, daß es allgemein verkäuflich wird. Man hat in England in der Fitzroy Society, in Paris mit den Blättern für die Schule von Rivière den schönen Versuch gemacht, Bilder zu sehr billigen Preisen herzustellen, um sie massenweis zu vertreiben. In Deutschland hatte ursprünglich Thoma mit seinen Steindrucken diesen idealen Gedanken. Alle diese Versuche haben nur den Sammelsport erweitert. Jede Spekulation, die diesem Instinkt dient, wird von Erfolg gekrönt, gleichgültig, ob es Briefmarken oder Bilder sind. Von ästhetischem Belang ist dabei keine Rede. Ich glaube, daß der letzte Stand noch am leichtesten der Wiedereinsetzung des Kunstwerks zugänglich wäre, daß er ein Bild, das ihm gehört, aufhängen würde, um etwas daran zu haben, und daß er Freude daran hätte. So billig kann das Kunstwerk aber nie werden, denn selbst wenn es nur zehn Pfennige kostete, wird der Arme vorziehen, die zehn Pfennige zu anderen zu sparen, um sich für zehn Mark Dinge, die seinen physischen Bedürfnissen dienen, zu kaufen. Eine reguläre Kunstpropaganda ist daher nie mit abstrakten Kunstwerken, die gekauft werden müssen, möglich. Sie gelingt nur mit dem Gewerbe, mit Dingen, bei denen der künstlerische Wert mit dem Nutzwert zusammenfällt. Solange diese Dinge vernachlässigt sind, ist

es kein Wunder, daß die künstlerische Kultur der unteren Klassen heute niederer ist als in irgend einer anderen Epoche der Geschichte.

Unsere sozialen Kämpfe aber reißen die Standesgrenzen nieder; aus dem intelligenten Bettler wird der Millionär; in Republiken kann ein großer Lederhändler Staatsoberhaupt werden; in allen modernen Ländern steht nichts dem Aufsteigen des Proletars entgegen. Mit ihm steigt die Unkultur, zersetzt alle Kreise; der Mensch, der in seiner Entwicklungsperiode ohne künstlerische Anregung geblieben, wird im allgemeinen später, nachdem ihn der Zufall zum einflußreichen Mitglied der Gesellschaft gemacht hat, keine edleren Bedürfnisse fühlen, sondern nur heucheln und damit eine neue Quelle von Irrtümern den alten hinzufügen.

III

Soweit die materielle Seite der Frage. Sie ist allein entscheidend; jede weitere Verhandlung ist schon nur mit Krompromissen in der Konditionalform möglich. Setzen wir einmal den idealen Zustand voraus, daß nicht nur nach dem Traum des braven Königs jeder Untertan sein Huhn im Topfe, sondern auch ein Bild in der guten Stube haben könnte, wenn es lediglich auf den Geldbeutel und den guten Geschmack ankäme. Was kann sich der mit Reichtum und Geschmack Gesegnete heute kaufen?

Der Mensch, der seine fünf Sinne beisammen hat, wird sich bei allen Dingen, die er kauft, nach seinen Bedürfnissen richten und also auch bei dem Bilde fragen: kann ich es brauchen.

Diese Frage wird zu der weiteren führen: kann ich das Bild in mein Haus hängen.

Und hier drängt sich sofort mit der Gewalt der Logik die Tragik unserer heutigen Kunst auf, der Mangel jedes festen Verhältnisses zwischen Kunst und Zweck, die Unmöglichkeit, eine innige Verbindung zwischen Produzenten und Konsumenten herzustellen, weil sie von dem Künstler nicht erstrebt werden kann, da er im allgemeinen nicht weiß, für wen oder was das Werk, das er macht, bestimmt ist. Es ist beweglich, ja, und die Erfahrung hat den Künstler gelehrt, daß er noch am besten fährt, wenn er es so beweglich wie möglich hält, also für verschiedene Raumverhältnisse passend, nicht subjektiv wertvoll für einen Besitzer, sondern wertvoll als Handelsware, als Tauschmittel. Diesem Mangel kommt die ideelle Anschauung des Künstlers entgegen, der es mit seiner Freiheit für unvereinbar hält, sich die geringsten Schranken aufzuerlegen und andere Rücksichten bei der Schöpfung des Werkes gelten zu lassen, als die seines künstlerischen Einfalls. Er glaubt nur dann sein Bestes schaffen zu können, wenn er die Bestimmung seines Werkes dem Zufall überlässt.

Es kommt, sobald der Laie in ein festes Verhältnis zur Kunst treten soll, nicht auf den absoluten Wert der Kunst an, sondern auf den relativen. Die Schätzungen, die dabei mitsprechen, sind vielverzweigter Natur.

Nicht die reine Ortfrage, die Forderung, daß ein Kunstwerk nur für einen bestimmten Platz vollwertig geschaffen werden kann, entscheidet endgültig. Sie beruht in dieser Ausdehnung auf einem Irrtum, der täglich praktisch widerlegt wird,

so wenig auch diese Widerlegung der heutigen Art der Schöpfung zugute kommt. Ja, sie hat nicht mal für die alte Kunst Gültigkeit, trotzdem die Werke der Alten stets mehr oder weniger streng architektonisch begründet waren. Die gelungene Heiligenfigur im Portal einer frühgotischen Kirche bleibt schön, auch wenn sie von ihrem ursprünglichen Platz entfernt wird; ja, sie behält selbst in einem Raum, der ganz und gar der Beziehungen zu ihr entbehrt, einen gewichtigen Teil ihres Reizes. Ein Kunstwerk, bei dem die architektonische Beziehung zum ursprünglichen Raum loser ist, wie die meisten Tafelbilder, wird noch leichter seinen ursprünglichen Platz wechseln, ja, es kann Fälle geben, wo das Kunstwerk dadurch noch gewinnt.

Die letzten Dezennien haben uns gute Museen gegeben, die diese Frage glücklich gelöst haben. Die meisten der alten Werke, die diese Galerien zieren, sind dort zu größerer ästhetischer Verwertbarkeit gelangt, als an den Stellen, für die sie ursprünglich geschaffen waren, die sehr oft der richtigen Beleuchtung und Fernwirkung entbehren oder andere Nachteile haben. Wir stehen mit Recht auf dem Standpunkt, daß es in erster Linie auf die Bedingung ankommt, die in großen Museen erfüllt wird: daß das Werk in der denkbar besten Weise betrachtet werden kann. Dies ist viel wichtiger als die Milieuspielerei, die man hie und da angestrebt hat, Versuche, alte Interieurs um die Bilder herum zu bauen u. s. w., die eher aus einer Unterschätzung der Werke entspringen. Wir glauben in diesen Werken wertvolle Dokumente zu besitzen, an denen das Archäologische, das etwa durch solche Spielereien ergänzt werden könnte, ganz untergeordnete Bedeutung hat; Dinge, die so wie sie sind, Genuss bringen. Wir haben nicht mehr die Augen, für die diese Dinge einst gemacht wurden, und es ist nur unser gutes Recht, mit unseren Mitteln zu unserem größten Genuß an ihnen zu gelangen.

Unser Genuß ist anders als der der ursprünglichen Betrachter. Wir haben ganz neue Arten von Genüssen gewonnen. Denken wir lediglich an die Zusammenstellung der Werke desselben Künstlers oder verschiedener Meister, ja verschiedener Epochen an einer Wand; an die Wirkungen einer so geschaffenen Wand zu einer anderen; solche und viele andere Kombinationen, die in unseren Museen möglich sind, können — und zwar aller archäologischen Logik zum Trotz — höchst künstlerische Reize erzielen, die sich früher mit diesen Werken nicht verbanden.

Das Museum hat vielleicht in geradezu idealer Form die früheren Kunstträger ersetzt, es könnte sie wenigstens ersetzen. Es ist der ganz neutrale Raum, der nur der Schönheit dient — dienen könnte — gar keine anderen Zwecke kennt — zu kennen brauchte. Ganz gewiß hat es schon heute alle Elemente einer Einrichtung, auf die wir stolz sein können.

Um so unsinniger, unbegreiflicher ist die Verwechslung des Hauses, des Wohnraumes mit diesen von rechtswegen heiligen Hallen, die Vermengung von zwei einander so sehr entgegengesetzten Zwecken.

Alles oder fast alles, was in dem einen möglich, notwendig ist, schließt sich in dem anderen aus. Also zunächst, wofür soll der Laie kaufen? Genau betrachtet, steht der Fall so, daß die Kunst von dem Laien gekauft werden muß,

damit er sich ihrer entäußere. — Die hochherzige Gewohnheit reicher Leute, die Werke zu erwerben, um sie den Museen zu schenken, kann nichts an der Unsinnigkeit dieser Verhältnisse ändern.

Oder ist unsere Wohnung etwa geeigneter, Bilder aufzunehmen, als die Wohnung in früheren Epochen, die wenige oder so gut wie keine abstrakten Kunstwerke in unserem Sinne beherbergte?

Die Wohnung von heute hat den formalen Zusammenhang mit unserer Zeit verloren. Von unumgänglichen praktischen Hauptfragen abgesehen, die sich in einem gewissen Komfort und der Ausnützung des Raumes äussern, fehlt ihr die enge Beziehung zu unserem Leben. Unsere Pflichten verlegen unsere Tätigkeit im Gegensatz zu früheren Zeiten außerhalb des Hauses; die wenigen Berufe, die sich in der Wohnung vollziehen, kommen kaum in Betracht und selbst sie bedingen einen besonderen Arbeitsraum, der nach Feierabend verlassen wird. Wie das Arbeitsfeld hat sich die Tätigkeit selbst vollkommen verändert, sie ersetzt die körperliche Anstrengung immer mehr durch die geistige. Die Menschen, die heute am ergiebigsten schaffen, d. h. deren Willen am stärksten die Produktion beeinflußt, rühren am wenigsten ihre Glieder. Der geistige Apparat verlangt daher in den Freistunden größtmögliche Schonung.

Die Wohnung ist zur Erholungsstätte geworden. Das Haus des Tätigen wird dadurch von vornherein bestimmt.

Die Folge dieser Einsicht wurde die Vorliebe, im Hause einen möglichst großen Gegensatz zu den Räumen zu schaffen, in denen sich die Tätigkeit abspielt. Man wünschte möglichst abgezogen zu werden von allen Erinnerungen an die Arbeit, und richtete sich Wohnungen in früheren Stilen ein, um aus der Gegenwart in andere Zeiten zu flüchten. — Man machte mit diesen, zuweilen fast pathologischen Mitteln, sobald man auch vor besonderen Eigenheiten anderer Zeiten und Kulturen nicht zurückschreckte, aus sich ein Doppelwesen und gelangte zu einer gewaltsamen Abstumpfung oder unnatürlichen Reizung der Nerven.

Tatsächlich ist unsere Wohnung als Erholungsstätte zur Aufnahme des Künstlerischen, selbst des abstrakten Kunstwerks geeigneter geworden. Uebersehen wir einmal die gegebenen traurigen Verhältnisse, daß das reine Kunstwerk in der Wohnung das einzig Künstlerische ist, beziehungslos zu den übrigen Dingen. Es wird unter diesen Verhältnissen nur um so notwendiger, wenn der Mensch nicht auf jede schöne äußere Anregung verzichten soll. Nur, soll das Werk im Hause unter diesen Umständen, die weit entfernt sind von den Bedingungen der früheren Kunstträger, wirklich etwas geben, so muß es sich dieser neuen Bestimmung gemäß unterwerfen. Es ist durchaus nicht der Hauptzweck, wegen dessen man den Raum, der es beherbergt, betritt, wie beim Museum; man besucht ihn noch weniger mit der Sammlung der nach Mystik dürstenden Seele, wie die Kirche; hier erhofft man nichts wie Behagen, und ein Bild, das das Behagen stört, ist schlechterdings im Hause verfehlt.

Dieses Behagen deckt sich durchaus nicht lediglich mit künstlerischen Qualitätsfragen. Gerade die Werke, denen wir die stärksten Eindrücke verdanken,

können sich dieser Verwendung widersetzen, weil sie den sinnlichen Wert, der das Behagen fördern könnte, in Formen enthalten, die nicht für unsere vier Wände oder unsere hundert Einbildungen passen. Es gibt Dinge, für die man schwärmt, und solche, die man haben möchte. Was zwischen ihnen entscheidet, ist eine ganze Welt, nicht zum wenigsten eine Hygiene, die uns lehrt, mit gewissen Empfindungen hauszuhalten, weil sie uns geistige Opfer, Anstrengung kosten.

Man sieht, wie unendlich anders die Rollen geworden sind, wie nahe man der Trivialität kommt, sobald man sie zu erkennen sucht. Die Kunst scheint alsdann nichts mehr von der Gottheit zu haben, nichts mehr von dem alles berückenden Weib, das die Sklaven vor sich auf die Kniee zwingt; etwas wie ein Hausmütterchen kommt uns entgegen, das uns besorgt mit Zärtlichkeiten umgibt und emsig schafft, was müden Leuten nach der Arbeit wohltun kann.

Die Kunst hat diese Rolle unter ihrer Würde gefunden, sie durfte sie nicht annehmen, wenn sie bestehen wollte wie sie in der Vergangenheit bestanden hat. Diese Rolle umfaßt in der Tat nicht ihr ganzes Bereich, sie gehört der Nutzkunst.

Wir sind wieder an unserem Zirkelschluss angelangt. Wie man sich auch dreht, man stößt immer wieder auf das Grundübel: Wenn sich die Verwendung der Kunst ändert, muß die Kunst anders werden. Wenn ihr nicht der Raum gegeben wird, dessen sie bedarf, wird sie ein Unding. Wenn sie allein bleibt, verkommt sie. Die Beschränkung unserer künstlerischen Bedürfnisse auf abstrakte Malerei und Skulptur allein ist dieselbe Utopie, wie der Wunsch des törichten Mannes im Märchen, daß alles, was er berühre, sich in Gold verwandle. Die abstrakte Kunst ist Feiertagsfreude; wir sind nichts weniger als Feiertagsmenschen und sind stolz darauf, es nicht zu sein. Unser rationellstes Ideal ist, nicht die Güter zu teilen, sondern die Arbeit; daß eine Zeit komme, in der es keine Drohnen mehr gebe, in der jeder nach seinen Kräften bestrebt sei, der Allgemeinheit zu dienen. Diese wird keine Liebhaber mehr kennen.

IV

Für was schafft also der Künstler, bis das gewöhnlich erst nach dem Tode erreichbare Ziel der Aufstapelei erklommen ist.

Die einen für eine sehr schöne mit blutigen Tränen schrittweis zu erkämpfende, nie erreichbare Sache, die fast nur mit metaphysischen Floskeln zu erklären ist; die Befriedigung einer Gewissensforderung, die gar keine Beziehung zur Aussenwelt hat, eines Ehrgeizes, der über allem Irdischen steht, blendend, großartig in seiner Bewußtheit, in der Konsequenz, mit der allem Unbill zum Trotz an dem irrlichtgleichen Ziel festgehalten wird, unbegreiflich in seiner Unbewußtheit, mit der das scheinbar nur stärkster Anspannung gelingende Werk geschaffen wird. Schaffen, um zu schaffen.

Ein weitsehender Idealismus hält sie am Leben, das Vertrauen, daß es ihnen gelingen muß, eine neue Formel der Schönheit zu geben. Ein blinder Optimismus läßt sie immer, auch in der tiefsten Verlassenheit, auf Menschen hoffen, denen sie sich offenbaren, die an den geheimen neuen Freuden teilzunehmen vermögen, die sie selbst gefunden haben. Und wenn sie sich nicht mehr vor der Unmöglichkeit dieser Erfüllung zu verschließen vermögen, wenn sie sehen, daß ihre Werke ohne Gefallen bleiben, oder, was noch furchtbarer ist, gekauft werden ohne jenes innerliche Gefallen, auf das sie gehofft haben, kehren sie ganz in sich hinein und vollbringen ihr Größtes.

Zuweilen wird, was ihrem kühnen Selbstbewußtsein als Größtes erscheint, von erleuchteten Augen eines Tages wirklich groß gefunden und erhält sich als unsterbliches Gut, nicht nur als Freude weniger Laien, sondern auch als unvergängliches Element für die nachfolgenden Kunstgenerationen, in deren Werken es in anderer Form, mit neuem ergänzt immer fortlebt. Es geht in die künstlerische Überlieferung über und nimmt schließlich an der großen Kulturaufgabe der Nation teil. Den anderen gelingt es nicht; nicht weil ihr Selbstbewußtsein nicht ausreicht, sondern weil entweder ihre Begabung oder ihre Intelligenz versagt. Unfähig den hohen Beruf zu erfüllen, fügen sie nicht nur nichts dem künstlerischen Gesamtvermögen hinzu, sondern schädigen die anderen, indem sie mit ihrer Leistung dem Unverständnis, der Gleichgültigkeit gegen Kunstwerke eine positive Waffe geben, die das Publikum gegen die anderen ausspielt, und so in offene Feindschaft verwandeln, was vorher Zurückhaltung war. Ihr zahlenmäßiges Übergewicht

ist so bedeutend, daß die andern vollkommen zurücktreten, und der geringe Bedarf des Publikums an Bildern von ihnen fast allein gedeckt wird. Ich weiß nicht, ob auf einen Maler der einen Sorte hundert oder tausend der anderen kommen. Man stelle sich dieses Verhältnis in einem anderen Stande vor! — Die Täuschung des Publikums gelingt dem Künstler leichter als irgend einem anderen Beruf, weil ihm, ganz abgesehen von der leichten Empfänglichkeit des Volkes für alles Seichte, der Nimbus zu Hilfe kommt und eine Fülle von gerade die Mittelmäßigkeit begünstigenden Einrichtungen, die dem Stand als solchem eine scheinbare Bedeutung erhalten, und die der Geschickte auszunutzen versteht.

Unter diesen nimmt die Schaustellung der künstlerischen Leistung den Hauptrang ein. Die unsinnige Massenproduktion verlangte noch unsinnigere Veranstaltungen in großen Verhältnissen, um das allein in einem Jahr Gemachte regelmäßig zu zeigen. Dem verdanken wir unsere großen Kunstausstellungen; eine besonders bürgerliche Eroberung unserer Zeit, in der man den heute wesentlichsten Kunstträger erblicken kann.

Sie hätte einen gewissen Sinn als „Laden" im großen Stil, als Verkaufsgelegenheit, die man der Ware entsprechend mit besonderem Gepränge ausstattet. Dieser Zweck, der theoretisch nicht ausgeschlossen scheint, tritt, wie ein Blick auf die Verkaufsziffern zeigt, zurück. Wenn er tatsächlich die unmittelbare Hauptsache wäre, würde die Masse der Künstler sich unmöglich dem Zahlenbeweis verschließen. Wenn sie fortfahren, müssen sie dort eine andere Entschädigung finden. Tatsächlich ist von einem Rückgang der Ausstellungen keine Rede; sie nehmen im Gegenteil zu. Der Staat oder die Stadt unterstützt sie nach Kräften, um das Interesse der Obrigkeit an dem Wohle der Kunst zu betätigen, und aus der Überlegung, dem Staat oder der Stadt ein Anziehungsmittel zu schaffen.

Die Künstler machen mit, weil, wenn sie darauf verzichteten, auch ihr letztes Äusserungsmittel verschwände. Sie wollen wenigstens ihr Werk auch einmal sehen lassen und selbst sehen, wenn auch unter tausend anderen, wenn auch nur für wenige Monate, wenn auch unter zuweilen barbarischen Bedingungen.

Was nach der Ausstellung daraus wird, ist gleichgültig. Es genügt, wenn das Bild seinen Ausstellungszweck erfüllt, wenn es die Augen auf sich zieht, vielleicht von der Kritik besprochen wird, oder gar — der Gipfel — eine Medaille erhält.

Damit dies unter den Tausenden, die alle dasselbe Ziel verfolgen, geschehe, heißt es dem Bild alle Eigenschaften geben, die es vor anderen auszeichnen. Wenn man Mut hat, groß, so groß wie möglich, unter allen Umständen schlagend, so daß es auffällt, auch wenn es noch so schlecht gehängt wird. Es muß sich selbst dem flüchtigsten Blick einprägen.

Es versteht sich fast von selbst, daß unter diesen Umständen nicht einmal der Zweck, den die Konkurrenz auf anderen Gebieten erreicht, der Auswahl des Besten zu dienen, erfüllt wird. Unendlich häßliche Umtriebe, die stets die kompakte Majorität gegen die hervorragende Individualität ausspielt, tun das ihre dazu. Selten ist aus den Tausenden und abermals Tausenden auf diesem Wege ein Genie zutage getreten. Die Großen ziehen es vor, diese Börsen zu vermeiden, und auch der Liebhaber ist hier nicht zu finden, da ihm mit Quantum allein nicht geholfen ist.

Was unserer Zeit an künstlerischen Empfindungen bleibt, sind diese Ausstellungen im Begriff, systematisch zu zerstören. Sollte der Zufall eine dieser Palastbaracken der Nachwelt erhalten, so werden wir schlimmer damit kompromittiert werden, als mit irgend einer unserer Hinterlassenschaften. Es wird Menschen geben, die mit demselben Gefühl durch diese Hallen schreiten, mit dem wir verfallene Burgverließe besuchen, und die verrosteten Bilderhaken werden wie grauenhafte Folterwerkzeuge erscheinen.

An allen diesen Haken hingen einst Bilder . . .

Dies ist das Ende der Bildergeschichte. Wir haben zum mindesten den Trost: Tiefer können wir nicht mehr sinken. Vom äußerlichen Symbol des Heiligsten, das in der Kirche Ehrfurcht verbreitete, das über den Menschen stand wie die Gottheit selbst, zu dem sich die Blicke des Trostbedürftigen flehend erhoben, und das dem leichtsinnigen Menschenkind die erhabene Würde des Ortes mit unendlich überzeugender Eindringlichkeit vorstellte; von diesem Göttlichen ist das Bild zu dem Füllsel des allerflüchtigsten, allernichtigsten Moments der Zerstreuung geworden, die Kirche hat sich in die Jahrmarktsbude verwandelt, und aus den Betern sind frivole Schwätzer geworden.

Es heißt für den Durchschnitt der Menschen zu viel verlangt, für eine erbärmliche oder überhaupt nichtige äußere Veranlassung dieselben Anstrengungen zu machen, wie sie einst die Künstler für die erhabensten Zwecke, für die Ewigkeit aufwandten. Daß es Menschen gegeben hat und gibt, die trotz dieser Erbärmlichkeit ihrer äußeren Lage in göttlicher Einfalt Unsterbliches wollen und vollbringen, kann nicht die anderen belasten, die nur einem menschlichen Trieb unterliegen, einer Verblendung, die der Staat und die Gesellschaft immer noch unwiderstehlicher zu machen suchen. Wenn in irgend einem Beruf der Staat Pflichten besitzt, so ist's in dem künstlerischen; wenn er je gewissenlos handelt, so ist's dem Künstler gegenüber. Er hat nicht die Fähigkeit, den Kunstzweck zu erhalten, und anstatt die Konsequenz zu ziehen, anstatt lieber mit offener Brutalität dem Künstler zuzurufen: „wir haben keinen Platz mehr für Dich! wir brauchen unser Geld für Soldaten und unser Interesse für praktische Dinge!“, anstatt zum mindesten ganz zurückzutreten von einer Rolle, von der durchaus nicht sein Wohl und Wehe, ja nicht mal immer sein Ansehen abhängt, bestärkt er mit törichten Mitteln den Unsinn und erreicht damit nur, das Proletariat in einem Stand groß zu züchten, wo es am gefährlichsten wirkt.

Welche Verantwortlichkeit würde den Staat treffen, wenn er, nachdem einmal der Weltfrieden gesichert wäre, die stehenden Heere abschaffte und statt seinen bisher dabei beschäftigten Beamten neue und annehmbare Bedingungen zu schaffen, sich damit begnügte, ihnen weiter das Tragen der Uniform zu erlauben und ihnen Orden und dergleichen zu geben? — Wenn seine Verantwortung in der Kunstfrage nicht so groß ist, ist sie jedenfalls nicht so gering, daß sie die gänzlich willkürliche Behandlung rechtfertigen könnte, die er dieser Frage angedeihen läßt. Denn kein Staat ist so reich, daß er sich den Luxus erlauben dürfte, eine sich stetig mehrende Anzahl von Intelligenzen auf einen unwiderruflich abschüssigen Pfad zu treiben.

TRADITIONEN

Die Malerei ist ursprünglich die Kunst, mit Farben und Linien angenehme Reize auf das Auge auszuüben; die Plastik reizt das Auge mit der Form im Raum.

Da das Auge wie jeder Sinn die Tendenz hat, seine Wahrnehmungen auf den Verstand zu reflektieren, d. h. auf den Erfahrungskomplex, der neue Wahrnehmungen an den alten bereits niedergelegten kontrolliert, da er jede Illusion zu vermeiden sucht, die seinen früheren Besitz in Frage stellen könnte, kann der Reiz der Kunst nicht ohne weiteres auf Illusion hinauslaufen. Sonst würde die Empfängnis eine mangelhafte Entwicklung der Verstandeskräfte voraussetzen, was den Tatsachen widerspricht. Wenn sehr gescheite Leute, ohne die Reize der Kunst zu kennen, ihr Dasein friedlich beschließen, hindert das nicht die Tatsache, daß auch die schärfsten Denker durchaus künstlerischen Einflüssen zugänglich sind. Um das zu erklären, ist die Voraussetzung gewisser eigentümlich wirkender Gehirnteile nötig, die, sobald ein ästhetischer Reiz das Auge trifft, bei manchen Individuen gleichzeitig mit den Teilen mitschwingen, denen das Zusammenziehen des Verstandes obliegt. Wenn eine neue schöne Blume das Auge trifft, wird der Sinn dem Verstand melden, daß es sich um ein Individuum aus der Botanik handelt, und gleichzeitig bei gewissen Beschauern die andere Hirnpartie lediglich mit der Schönheit der Form und Farbe dieses neuen Dings beschäftigen, nicht mit der Frage, ob diese Eigenschaft von einer Blume, d. h. einer bereits bekannten Gattung, die als solche alle möglichen außer-ästhetischen, z. B. utilitaristischen Überlegungen wachrufen kann, herrührt. Es ist anzunehmen, daß alle Menschen mehr oder weniger mit diesem Gehirn versehen sind, daß es sich ausbilden läßt und verkümmern kann, daß nicht nur einzelne Individuen dadurch besonders ausgezeichnet sind, sondern ganze Rassen vor anderen Rassen. Wie das andere Gehirn hat es seine Erfahrungen, und was bei dem anderen als bewußte Summe dieser Erfahrungen Logik genannt wird, heißt hier Ästhetik. Diese wird wie die Logik durch jede neue Erfahrung, durch jeden neuen Genuß erweitert, schwingt im ganzen mit und bereichert so nicht nur sich selbst, sondern den einzelnen Genuß.

Soweit scheint alles sehr einfach. Die Schwierigkeit entsteht durch die Beziehungen zwischen beiden Gehirnen, die sich nicht leugnen lassen. Es ist die große Frage, ob heute noch das eine ohne das andere arbeiten kann. Keinesfalls wird heute die Trennung vollkommene Resultate, weder für die Logik, noch für die Ästhetik, hervorbringen. Die Beziehungen vermögen den künstlerischen Genuß zu fördern und zu hindern; es kann Werke geben, die beide in größte Schwingung versetzen, die nicht nur den ästhetischen, sondern auch den Verstandesapparat in einer ganz bestimmten Richtung mächtig erregen und alle Geisteskräfte beanspruchen. Es sind Werke, die nicht nur schön wirken, ja dies in verhältnismäßig weniger wesentlichem Umfang zu tun scheinen, aber mit ihrer Erscheinung eine Tiefe der Erfahrung verbinden, die über alle verstandesmäßig erzielten Erfahrungen hinausgeht und der Seele eine blitzschnelle Bereicherung unübersehbaren Umfangs zuführen. Diese Werke waren dem klassischen Zeitalter der Kunst, das uns an schönen Formen weit überlegen ist, nicht gegeben. Sie wurden erst möglich, als die Traditionen sich lockerten und daher Einzel-Spannungen die Geburt des Kunstgenies, unter Umständen sogar im Gegensatz zu dem Genie der Epoche, erlaubten: Michelangelo — Rembrandt.

Michelangelo enthüllt dem Beschauer eine Schönheit, die aus der Form heraustritt, während die Antike, an deren Formen er erinnert, das Schöne vollkommen gelöst enthielt. Die Antike bleibt stehen, sie duldet allenfalls, daß man sich ihr nähert. Michelangelo schleudert das Schöne in uns hinein. Eine Kraft, in der sich die formenbildenden Kräfte Tausender anzuspannen scheinen, gibt dem Gegenstand einen Ausdruck, der die tiefsten Eigentümlichkeiten gewaltsam nach außen kehrt und durch seine Kraft aufnehmbar und glaubhaft macht. Der Glaube wird stark, weil er in jedem Beschauer ein eigenes Werk verrichtet und sich in der Seele jedes einzelnen mit immer besonderen Reflexen festankert. Er vollzieht sich genau entgegengesetzt sowohl zu dem reflexionslosen Schönheitskult der Antike wie zu der Mystik unserer frühen hierarchischen Kunst. Und er kann so mächtig werden, dass er alle verstandesmäßigen Mittel, die sich demselben Gegenstande nähern, weit überspringt und, wo er, wie bei Michelangelo, von der Gottheit handelt, den Menschen eine mächtige Handhabe zu geben vermag, sich dem Gotte auf neuen Wegen zu nähern. Rembrandt erreicht dasselbe mit einem Mittel, dem jede äußere Beziehung zu der Antike abgeht.

Diese Wirkung ist da am glücklichsten, wo sie gänzlich unbewußt erscheint. Soll die Kunst nicht verlieren, so muß die ihr gehörige Sphäre der erste Empfänger der Schwingung sein und sie dem Verstand weitergeben, nicht umgekehrt. Ein Werk kann die tiefste Wahrheit enthalten, ohne auch nur im entferntesten ein künstlerisches Bedürfnis zu befriedigen; ein bewußtes Vordringen des Gedanklichen wird immer die künstlerische Seite beeinträchtigen. Michelangelo hat nicht immer diesen Standpunkt besessen. Überall, wo er als Analytiker auftritt, versagt seine Kunst gerade die ihr gehörige Wirkung, die ihm stets in der Synthese gelingt. Seine berühmte Erschaffung des Menschen, die man mit Vorliebe als sein glänzendstes Werk hinstellt und die von seiner gedanklichen Erfindung ein außerordentliches

Beispiel gibt, bringt, trotzdem die Komposition diesen Vorwurf meisterhaft ausnutzt, die unendliche Größe des Riesen kaum so zur Geltung wie gewisse Studien des Nackten, die durchaus nicht bestimmte Vorstellungen von Tatsachen wachrufen, ja, die Bruchstücke geblieben sind. Das hindert nicht, daß man sich auch bei ihnen etwas denken kann. Der veranlagte Mensch wird leichter dazu neigen als ein anderer; in welcher Richtung sich seine Gedanken bewegen, wird von tausend Dingen, von seinem Bildungsgrad, seinem Temperament u. s. w., nicht am wenigsten von der augenblicklichen Stimmung abhängen. Es werden nie zwei Menschen demselben Gedankengang bei solchen Werken folgen, wohl aber dieselbe Kraft spüren, die ihre Gedanken treibt.

Man kann in der neuen Kunst zwei Hauptströmungen verfolgen: in der einen überwiegt das Synthetische, in der anderen das Analytische; die letztere ist bei weitem in der Übermacht. In ihrer Richtung hat sich die abstrakte Kunst seit der Renaissance überhaupt entwickelt, entsprechend der immer mehr auf das Exakte gerichteten Wissenschaft. Die Wendung vollzog sich, je mehr die germanischen Völker mit ihrer unendlich viel jüngeren Kultur und ihrer auf das Denken gerichteten Art an der Kunstübung teilnahmen, während die lateinischen mehr dem rein sinnlichen Zweck treu blieben. Dies gab zwei Überlieferungen: die eine verhältnismäßig künstlerisch, die andere verhältnismäßig literarisch. Wesentlich für uns kann natürlich nur die erstere sein.

Mit ihr werden wir uns daher besonders zu beschäftigen haben, um Verknüpfungspunkte mit weiteren ästhetischen Interessen zu finden.

Ihr Sitz, sagen wir, ihre Hauptresidenz, ist gegenwärtig Paris.

Kein Vaterlandsgefühl kann an dieser Tatsache etwas ändern, die uns bedauerlich erscheint, weniger weil sie unserem besten Feinde etwas vorausgibt, das wir nicht haben, sondern weil es überhaupt zu einer Konzentration irgendwie gekommen ist, weil auch die Kunst der modernen Zentralisationssucht verfällt.

Beschränken wir sofort, wie wir es meinen.

Wir möchten nicht etwa dem Aberglauben huldigen, daß uns Frankreich an Kultur überlegen sei.

Erstens handelt es sich mehr um Paris, als um Frankreich; die künstlerischen Verhältnisse im übrigen Frankreich sind schlimmer als irgendwo anders. Paris ist noch etwas anderes als die Hauptstadt von Frankreich, und dieses andere ist durchaus nicht unbedingt dem Lande von kulturellem Vorteil. Wie dem auch sei, der empfindsame Deutschländer kann diesen Vorrang mit Ruhe dulden. Die Kunst hat zumal in ihrer jetzigen abstrakten Form durchaus nicht das Recht, als einziges kulturelles Merkmal zu gelten. Sie ist eine Spezialität.

Und es soll durchaus nicht gesagt werden, dass in Paris allein gemalt oder gebildhauert wird; mit keinem Wort soll der Bedeutung der deutschen oder anderer Maler Abbruch geschehen, sie sind in ihrer Art vielleicht bedeutender als die Franzosen, nur um die Art handelt es sich hier. Wir glauben, daß die deutsche Malerei, wie sie in Leibl, Thoma, Böcklin, Lenbach u. s. w. hervorragt, geringere Perspektiven für eine weitere Malerei und vor allem für eine weitere, allgemeine

künstlerische Entwicklung bringt als die von Paris, und zwar verstehen wir unter der von Paris auch die manches bedeutenden Nicht-Franzosen, der dort gelernt und die Tendenzen französischer Kunst in seine Heimat gebracht und dort erweitert, nationalisiert hat.

Denn sobald wir uns an die deutsche Malerei halten von dem lediglich malerischen Standpunkt aus, tun wir ihr unrecht. Wir möchten versuchen festzustellen, was modern ist, d. h. der Zeit dient. Wie vermag man das in Deutschland, mit der spezifisch deutschen Malerei?

Zunächst, sind diese Repräsentanten wirklich deutsch? Sind Böcklin und Lenbach zum Beispiel wirklich Produkte deutschen Geistes?

Ich glaube nicht. Den verwirrenden Nationalitätsbegriff können wir von vornherein streichen. Die teutonische Urkraft, die in Böcklins Werken ausbricht, kann ebensowenig seine Nationalität bestimmen wie Lenbach, dieser Reflex aller möglichen, nur nicht deutschen Künste, seine Abstammung dadurch deutlich macht, dass er nachdenkliche Porträts deutscher Männer malt. Milieu und die künstlerischen Mittel beider haben wenig mit Deutschland gemein, das ist zum mindesten keine Nebensache. Aber dieser geographische Begriff hat nur für „National-Ästhetiker“ Interesse. Sind sie modern? ist die Frage.

Vor mir hängt eine wunderbare Kopie des Bellinischen Porträts aus den Uffizien, die mir Röbbecke, das Genie unter den Kopisten, gemacht hat: vor blau-weißem, stillem Wölkchenhimmel der braune, bleiche Kopf, mit dem schwarzen Käppi auf dem roten Haarkranz, mit den kranken, unbegreiflichen Augen und dem mädchenhaften Mund. Die Kunstweisen haben gefunden, daß dieses Bild nicht Bellini, sondern irgend jemand anderen darstellt. Ich weiß nur, daß es das Genie selbst ist, das sich da gemalt hat, und nie ist es zugleich so unwahrscheinlich und selbstverständlich in seiner einfachen Tiefe, seiner kindlichen Weisheit, seiner lasterhaften Keuschheit, seiner krankhaften Gesundheit und seinem gütigen Hochmut dargestellt worden.

Immer muß ich an Böcklin dabei denken, obwohl gar keine Ähnlichkeit zwischen diesem aristokratischen Dichterkopf und der schweren Gestalt des Schweizer Meisters besteht. Obwohl ich den Alten genau genug kannte, zergrübele ich mir zuweilen den Kopf, um in seinen verwitterten Zügen dieses Gesicht wiederzufinden; aller Unwahrscheinlichkeit zum Trotz kommt mir immer der Gedanke: so hat er mal ausgesehen, früher, ganz früher, mit diesen Augen, diesem Mund und diesem wunderbaren, geheimnisvollen Gelock.

Manchmal beginnt es sich in diesen roten Locken zu regen, sie schwellen an zu einem ungeheuerlichen Wulst, zu einem brennend roten Gebirge am Himmel, vor dem wilde Reiterheere aufeinander setzen, vor dem blutumrauchte Gespenster dämonische Tänze tanzen, Schlangen mit Menschenhäuptern sich wüst ineinanderwinden, weit, weit hinauf in ungeheurem Bogen von Leibern zu einem Gottgesicht, einem Jüngling mit bleichen Lippen und über die Welt schauenden Augen.

Wer Bellini in Venedig gesehen hat, in Mailand in den wunderbaren Madonnenbildern der Brera und dann nach Florenz zu Böcklin ging, in dasselbe

Florenz, das die Santa conversazione und dieses Porträt beherbergt, wo die Reiterschlacht Tizians hängt und die Legenden Giorgiones, der wird Böcklin kaum zu den Modernen rechnen. Man kann vielleicht stolz darauf sein, mit einem solchen Mann zusammen gelebt zu haben. Aber daß dieser Mann zu uns gehört, in unsere Zeit mehr als in jene, die ihn inspirierte, das wird man auf natürlichem Wege nie beweisen können, und der Instinkt, der es trotzdem empfindet, weiß nichts von unserer Zeit. Man halte eine Studie von Degas daneben!

Und so ist es mit vielen der Unsrigen, mit allen, die uns gerade besonders deutsch berühren. Was haben Stuck und Klinger mit unserer Zeit gemein, oder Gebhardt, oder Thoma?

Nicht nur was diese Künstler analysieren steht uns fern, hat keine Gemeinschaft mit der Epoche der Eisenbahnen und all der vielen Dinge, die ihr ein so anderes Gesicht als ihren Vorgängerinnen gegeben haben; es könnte zeitgemäß werden oder wenigstens den Gegensatz vermeiden durch die Art der Analyse. Aber vor allem, wie sie analysieren, ist uns innerlich fremd. Es geschieht mit größter Eigenheit, mag sein, aber auf dieselbe Art, individuell ausgebaut, mit der die Ahnen dieser Künstler vor mehreren hundert Jahren dasselbe mit größtem Erfolge erreicht haben. Man erkennt, daß dies oder jenes Bild nicht in einem vergangenen Jahrhunderte entstanden ist, lediglich auf Grund äußerer Umstände, die dem in der Kunstgeschichte Bewanderten bekannt sind; keine innere Folge stellt fest, daß es in unserem, nur in unserem entstehen konnte. Diese Kunst ist nicht die notwendige Konsequenz wichtigster Zeitelemente, etwas Selbstverständliches, das zur Zeit gehört, sondern eher etwas Entgegengesetztes. Man kann fast sagen, daß sie nicht durch die Zeit, sondern trotz der Zeit geschaffen wird.

Daß es Zusammenhänge zwischen der fernsten Vergangenheit und modernen Künstlern gibt, die diesen Gegensatz vermeiden und trotzdem dieselben Dinge malen, ist bekannt. Gerade die Kunst der Größten aller Epochen zeigt diese Beziehungen, ja, sie lebt zum Teil von ihnen. Es gibt nichts Ökonomischeres als die Kraft, die den Kunstfundus der Welt vermehrt. Sie schafft wie die organischen Naturkräfte durch Befruchtung. Wenn sich auch die Entwicklungsreihen noch sehr viel dunkler als bei den natürlichen Lebewesen gestalten, das Ziel, der tiefe Trieb nach zweckmäßiger Eignung, ist hier und dort derselbe.

Wir wollen im Folgenden versuchen, einige ästhetische Grundelemente der alten Kunst zu finden, um zu sehen, wo wir gewonnen, wo wir verloren haben und wie es geschah. Es soll nicht auf dem Wege der Kunstgeschichte geschehen; sie ist bekannt. Wir wollen nur bei der einen oder andern der großen Etappen dieser Entwicklung verweilen, bei einer der frühsten zumal, weil sie den denkbar stärksten Gegensatz zu unserer jüngsten bildet und weil trotzdem ein kühner Traum die beiden Enden verbinden will. Ob es möglich ist, steht dahin. Jedenfalls wollen wir uns beide daraufhin ansehen.



DETAIL AUS DEM GROSSEN MOSAIK IN TORCELLO

DIE ENTSTEHUNG DES MALERISCHEN





DIE ENTSTEHUNG DES MALERISCHEN

Die christliche Kirche hat sich um die Malerei schlechterdings unsterbliche Verdienste erworben. Ihre künstlerische Rolle setzte in dem Moment ein, als das Römertum in den letzten Zügen lag. Mit dem Prinzip ihres Radikalismus: Alles entgegengesetzt dem zu machen, was die Römer geschaffen hatten, diktierte sie sich sofort eine gewisse Marschroute auch für die Kunst. Natürlich geschah das nicht von ästhetischen Gesichtspunkten aus. Der Anfang zeigt sie barbarisch wie den Protestantismus. Kunst war Götzendienst. Dieses götzische Wesen verkörperte sich für die Christen in der Skulptur, dem Träger der heidnischen Gottheit, und wurde daher ein für allemal verbannt. Erst als ein Jahrtausend den Radikalismus geschwächt hatte, fing man an, milder über diese Dinge zu denken. Ganz erholt hat sich die Skulptur nie von dieser Vernachlässigung, und ihre Entwicklung zum Abstrakten ist dementsprechend weit hinter der Malerei zurückgeblieben. Sie blieb Architektur bis zur Zeit unserer Großväter.

Was ihr in vorchristlicher Zeit und bei allen Völkern gehört hatte, wurde Eigentum der Malerei. Der Zweck war nicht im entferntesten derselbe. Die Malerei war Schrift, Verständigungsmittel für die primitiven Zwecke der Kirche. Kunst wurde sie erst, als der Gedanke die Musse fand, zu Bildern zu werden, als der wachsende Reichtum die Kirche ausschmückte.

Sie war daher ursprünglich Strich, Linie, Zeichen aus Linien; ihre Entwicklung war eine Entwicklung der Linie.

Und zugleich kann man ihre Geschichte auf eine Zersetzungsgeschichte der Linie zugunsten der Fläche zurückführen. Alles was jener genommen wurde, kam dieser zugute. Das Verhältnis zwischen beiden ist der physiologische Punkt der ganzen Geschichte.

Die Linie war die Handschrift des Stils. Sie steigt vom brutalen Schmuckstück zum höchsten Ausdruck und wird der Träger der mächtigsten, umfassendsten Tradition, der Gotik. Sie sinkt, mit ihr sinkt die Tradition, und die Persönlichkeit steigt in die Höhe. Sie verflüchtigt sich in die Fläche, die zuletzt in unserer modernen, ganz abstrakten Kunst die höchste Bedeutung erreicht.

DIE MOSAIKEN

Die erste Etappe umschliesst die Mosaiken. Die Fläche existiert noch nicht für die Hand des Künstlers, sie ist Sache des Handwerks; die Kontur allein ist Trägerin der Formel, und die Formel ist anonym, nicht das Werk einzelner, sondern Überlieferung.

Es fällt uns einigermaßen schwer, uns den Schöpfungsakt, der diese Dinge hervorbrachte, vorzustellen. Es gab damals keine Kunst, aber man hatte einen Instinkt für Raumwirkungen, dessen Größe, Erhabenheit und Anstand uns heute schwindeln machen. Wer findet in unserm wohlverproviantierten Ästhetikerlexikon Ausdrücke, um das schier himmlische Gefühl wiederzugeben, das dem friedlichen Touristen in so einem Mosaikinterieur wie dem Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna befällt? Wer vermag den Rausch dieses edelsteinernen Lilas, den Rhythmus in diesen kindlich ernsten Apostelgestalten wiederzugeben? Wo träumt man lieblicher von der schönen Sage unserer Religion, als in der Grabkapelle der Galla Placidia, vor dieser unendlich einfachen Lyrik in der Darstellung des guten Hirten? Und was ist prächtiger als San Vitale? Man verliert den Kopf, wenn man sich vorstellt, wie dieser Bau einmal gewesen sein muß. Überall, wo man auf der Suche nach höchsten Genüssen in der Welt auf alte Mosaiken stößt, sei es in Rom oder Sizilien oder Konstantinopel, immer hat man mehr oder weniger einen Augenblick deutlich das Gefühl, als ob diesen ersten Schriftzügen unserer Kunst gegenüber alles Folgende eine Verwirrung bedeute, ebenso wie die architektonische Form, die viele dieser Zeichen trägt, der romanische Stil, von keinem der folgenden an Hoheit und Macht übertroffen wurde und uns Lebenden heute als die einzige Basis für eine moderne Architektur erscheint.

Erst die Byzantiner gaben den Mosaiken ihre Vollendung. Die moderne Kunstforschung, die nur Augen für die allein selig machende, analytische Entwicklung der Kunst besitzt, ist geneigt, diesen Teil der Mosaiken gänzlich hintenan zu stellen. Sie läßt nur die „schönen, edlen" altchristlichen gelten und behandelt die byzantinischen wie eine barbarische Verirrung. Es ist im Grunde nichts anderes als der letzte Rest des berühmten Hangs zum Klassizismus, der seit der Renaissance die Malerei und Skulptur erhält, aber die Entwicklung der Baukunst

auf Abwege brachte und erst in unseren Tagen so weit besiegt wurde, daß man auch über andere Dinge als die aus Rom und Griechenland, zumal die bei uns selbst gewachsenen, nachzudenken lernte. Die größte und zugleich rationellste Tat unserer modernen Schönheitserkenntnis, die Rehabilitation des Gotischen und Romanischen, kann nicht die byzantinische Kunstform verleugnen, am wenigsten zugunsten des letzten, in dieser Form doch recht kläglichen, Restes römischer Formensprache, den die ersten Christen notgedrungen mit in unsere Ära herüberbrachten.

Nur in einem Punkt waren vielleicht diese älteren Mosaiken den Byzantinern über: in der Farbe; und auch darüber mag man streiten; denn jedenfalls diente die Zurückhaltung in der Farbe bis zur Vollkommenheit dem architektonischen Ideal. Zweifellos dagegen erscheint die Überlegenheit der Byzantiner in der Zeichnung, sobald man nicht mit der unnatürlichen, kritischen Anmaßung vor sie tritt, sie etwa aus ihrem Zusammenhang mit der Architektur loszulösen und an sich betrachten zu wollen. Nur sie entspricht der Technik vollkommen. Ueberall, wo die altchristlichen, von der Antike beeinflußten oder die späteren Mosaiken den nachher von der Malerei großgezogenen Natursinn verraten, tritt die ornamentale Wirkung natürlicherweise zurück. Das Problem der Ausgleichung zwischen Natur und Stilbedürfnis, das nur die Antike zur Befriedigung beider Tendenzen gelöst hat, und nur in ihrer Form, auf dem Wege der Skulptur lösen konnte, nimmt hier seinen Anfang. Sobald der Realismus in den Mosaiken vorkommt, hört die zauberhafte Wirkung der Technik auf.

Das läßt sich nirgends besser als in der Markuskirche in Venedig verfolgen, an deren riesigem Mosaikwerk alle Jahrhunderte, vom zehnten angefangen bis zu dem unsrigen, also die ganze nachchristliche Kunstepoche, mit der wir rechnen, beteiligt sind. Für die byzantinische Anschauung sind Menschen und Dinge, alles was dargestellt wird, nur Träger dekorativer Linien, wenig mehr als die wundervollen Buchstaben, die die Bilder begleiten und für deren Verständnis wesentlicher sind als das Gegenständliche der Bilder selbst. Das moderne Mosaik stellt sich in den Mittelpunkt, es will nur möglichst stark anziehen. Die Felder der Fassade sind möglichst bunte Gemälde, denen der Raum, den sie einnehmen, nur das Maß ihrer Ausdehnung bedeutet und im übrigen indifferent ist. Sie dienen nur dazu, das ungeheuer bewegte Bild der Fassade noch unruhiger zu machen, und versuchen eine Konkurrenz mit der Architektur, anstatt sich mit ihr zu vereinen. Sie bringen es vielleicht in der Tat fertig, ihre Rivalin in den Schatten zu stellen, freilich nicht ohne die künstlerische Harmonie des Ganzen zu zerstören. Ganz anders wirkt schon das Atrium. Hier überwiegt das Byzantinische. Man bekommt eine Ahnung von der Pracht im Innern, aber die alte Methode wollte, daß es eben nur Ahnung bliebe. Es ist mit Zeichen bedeckte Architektur. Diese Zeichen sind unsinnig, wenn man sich das Einzelne vornimmt, wie man ein Bild betrachtet; das Konventionelle ihrer Komposition, die äußerst primitiven Vorstellungen, denen sie dienen, machen sie für moderne Anschauung unmöglich. Die Architektur allein, der äußere Zweck dieser

Zeichen gibt ihnen ästhetischen Wert. Einer der Bogen zeigt die Geschichte Noahs. In gewissen Abständen spielen sich die Phasen der Legende ab, jede ist ein Ornament für sich. Man sieht Männer, Tiere, Wellenlinien. Was sich aufdrängt, ist die unbegreifliche Beziehung zwischen diesen Linien und den Flächenverhältnissen, die sie umgeben; diese Beziehung ist das Überzeugende; die Linien sind so außerordentlich richtig plaziert, daß man sich nicht einen Augenblick fragt, was sie bedeuten. Die sachliche Behauptung, die sie enthalten, tritt so weit zurück, daß man nicht daran denkt, dagegen zu protestieren. Und, in dem rein ornamentalen Zauber dieser Zeichen befangen, kommt man schließlich dahin, selbst das, was sie dem Verstand zumuten, anzunehmen, zumal wenn sich mit ihnen größere, weitere Gefühlskomplexe mehr oder weniger lose verknüpfen. Die Psychologie der religiösen Suggestionen findet hier reiches Material.

Dekorative Glanzstücke sind die sechsflügeligen Engel zwischen den Bogen der rechten Kuppel des Atriums. Ihre Flügel strahlen nach den drei Richtungen des ihnen zugewiesenen Bogendreiecks aus, es sind zweckentsprechende Abschlüsse, die kaum architektonischer gedacht werden können; vollkommene Übertragungen der Skulptur dieser grandiosen Kapitäle mit den Löwenköpfen und Pfauen, die die Bogen tragen, auf die Fläche. Wie matt wirkt dagegen das moderne Mosaik in der Hauptkuppel des Atriums aus dem 16. Jahrhundert. An beiden Seiten der einschließenden Triumphbogen sitzen die Evangelisten auf Wolken. Die ganze Erbärmlichkeit der Epigonen wird offenbar. Auch, wenn die Natürlichkeit, mit der diese Dinge gemalt sind, noch viel weiter getrieben wäre, der Vorgang würde dadurch dem Betrachter nicht weniger unnatürlich. Man kann nicht auf Wolken sitzen; je deutlicher eine solche Vorstellung versucht wird, desto weniger glaubhaft wird sie; man kann nicht mit denselben Bedingungen, die für unsere kontrollierbaren irdischen Vorgänge maßgebend sind, überirdische Dinge schaffen. Wie mörderisch ungeschickt ist die Darstellung der Apostel in lebensgroßen Figuren, die in gar keinem Verhältnis zu der architektonischen Größe der wundervollen Bogen stehen. Was man selbst ohne Ornament aus solchen Bogen in Mosaik machen kann, zeigen altchristliche Bauten, die 1000 Jahre vorher vollendet wurden, zur Genüge, zumal der Triumphbogen in S. Appolinare in Classe bei Ravenna, dessen Mosaik dem sechsten Jahrhundert gehört.

Im Innern der Markuskirche schweigt die Kritik; es schweigt auch das, was man Kunstbetrachtung nennt. Man überlegt nicht; die Hand, die den Baedeker hält, krampft sich zusammen, und das liebe Hirn gibt seine tödliche Zeitverschwendung auf und denkt nicht mehr. Man hat für solchen Reichtum vorher noch keine Vorstellung gehabt. Man meint plötzlich etwas Ungeheuerliches zu erleben, etwas Unwahrscheinliches, Grausiges, Gigantisches. Man sieht diese Goldpracht nicht, man hört sie, fühlt sie, atmet sie, es bilden sich wie im Nu neue Sinne — ein Raumsinn, der direkt auf die Schwingung wirkt, in der man sich auflöst. Man hört auf, Herr Soundso zu sein, man wird Atom, ein schweigendes Teil unter anderen, und man hat das berauschende Bewußtsein, es zu werden. Hier kann man von Massenwirkungen reden; die Vorstellung, wie hier eine Masse

auf die andere, die Wucht dieses Tempels auf die Beter wirken mußte, würde noch ganz andere Tatsachen begreiflich machen, als die der Religionsgeschichte. Man hat selbst Lust, auf die Knie zu sinken und zu beten, nicht aus plötzlich überkommener Frömmigkeit, sondern um etwas ganz und gar Ungewohntes, Besonderes zu tun.

Was wissen wir Modernen mit unseren ästhetischen Mätzchen von solcher Größe! — Man bedecke einen Raum mit den unsterblichsten Gemälden unserer Jahrhunderte, man häufe in einer einzigen Galerie das Größte der italienischen und nordischen Malerei auf; es bleibt eine Galerie, ein Kunstraum, etwas Absonderliches, das nie die Seele in solche Schwingung versetzen wird, wie dieses barbarische Gold mit den barbarischen Zeichen der übelberüchtigten Byzantiner. Man wird einwerfen, daß es nicht auf die Größe der Schwingung, sondern auf die Tiefe ankomme. Ich kann mir Ketzer denken, die diese Tiefe Schwäche nennen, die brutal genug sind, der auflösenden Erkenntnis der Kultur die blinde Wucht dieser Barbarei vorzuziehen . . . Es wären ganz gewiß Leute, die einen Augenblick das Nachdenken vergessen und den bewußten roten Faden verlieren. Aber was gäbe man darum, wenn einem dasselbe einmal vor modernen Dekorationen geschähe!

Hier zeigt die Mosaikkunst, was sie kann, für diese Galerien wurde sie geschaffen, für diese Bogen und Kuppeln. Hier wirkt sie Wunder mit ihrem düster gleißenden Gold in den verschwiegenen Kapellen, in dieser nie wieder erreichbaren Innenarchitektur mit den zauberhaften Durchblicken zwischen und über den Säulen. Es hängt kein einziges Bild in dieser Kirche und doch ist keine einzige bilderreicher. Ich meine nicht nur, was die Mosaikkünstler selbst hier geschaffen haben, sondern die Bilder, die sich aus den Ausschnitten der Architektur auf dem Mosaik ergeben, die sich mit jedem Schritt, mit jedem veränderten Lichtstrahl ändern und schier unerschöpflich sind. Während die byzantinische Dekoration im Atrium als diskrete Dienerin der Architektur erscheint, ist sie hier die vollberechtigte Gefährtin, ja die Krönung des Ganzen, die Sprache dieses göttlichen Körpers, das, was ihm Leben gibt.

Der Reichtum dieser Sprache ist groß, er reicht von der erhabenen Majestät zur kindlichsten Einfalt, und von dem finstersten Grauen zur süßesten Anmut. Die beiden Säulenschiffe enthalten unterhalb moderner, wirkungsloser Massendarstellungen auf jeder Seite je fünf alleinstehende Figuren, unter ihnen links einen jugendlichen Christus, rechts an derselben Stelle eine jugendliche Maria. Man kann sich unmöglich etwas Lieblicheres denken als diese beiden Gesichter. In dem blonden, vornehmen Christ steckt eine Süße, die man nur in den feinsten Malereien Vivarinis wiederfindet, und die Maria mit den schwarzen Haaren und Augen und den unendlich zarten Linien könnte auch von der Hand des großen Meisters von Murano gemacht sein. — Und nun vergleiche man mit dieser Anmut die ungeheure Wucht in den Mosaiken über dem Hochaltar: die Evangelistensymbole in den Dreiecken, die die Kuppel der Apsis von der des Hochaltars trennen, zumal diesen furchtbaren Löwen, bei dem der Stil nur gebraucht wird,

um das Grauenvolle der Bestie noch zu erhöhen, der wie ein gesammelter Ausdruck all der finsteren Majestät erscheint, die in dieser Architektur schlummert. Den kecken Beter, der den Blick von der Erde zu heben wagte, traf es woll wie ein Blitz, wenn er dieses Ungeheuer hoch über sich erblickte, und in scheuem Gehorsam beugte er wieder den Nacken, um die Last der dumpfen Gebete veiter zu tragen.

Und daneben in der entzückenden Kapelle di S. Clemente wieder eine ganz andere, eine sanfte mystische Stimmung. Hier herrscht stille Dämmerung. Grau wächst der herrliche Marmor empor. Wo die Wölbung ansetzt, beginnt das Mosaik und trägt im Halbrund ganz allein das Heiligenbild. Nie vergißt das Auge das Halbdunkel hinter den Säulen mit den Bronzelampen, den stillen Altar, an dem die Marmorreliefs schimmern, den stillen Heiligen in der Höhe. Und darüber gleitet der Blick zwischen enormen Bogen in das Stockwerk hinauf, wo wieder das Gold glänzt und wieder die heiligen Linien strahlen, und zuletzt bleibt er ganz oben an der Wölbung haften, an dem schaukelnden Schiff mit den Aposteln und dem phantastisch weißen Segel.

Es ist merkwürdig: so gewagt die Einfälle sein mögen, nie kommt den Betrachter, und sei er auch noch so sehr Berliner, das Lächeln, das er so leicht bereit hat, sobald ein Moderner mal ein wenig riskiert. Die Zeit hat uns die unsachliche Pietät in Kunstsachen zu überwinden gelehrt; Achtung vor dem Alter dieser Dinge kann es also nicht sein, das uns im Schach hält, noch weniger der Respekt vor dem religiösen Glauben, der in ihnen gewaltig ist; denn über ihn hinaus zu sein, rechnen wir uns ja als Verdienst. Es muß also doch wohl ästhetische Schätzung sein, die uns selbst die Extreme des berüchtigten Stiles dankbar ertragen läßt. An diesen fehlt es nicht. Ein beliebtes Motiv, das sich an verschiedenen Orten, auch in der Markuskirche findet, ist der Christ, der die Gläubigen über den gestürzten Satan hinweg zur Seligkeit führt. Diese Gruppe strotzt dermaßen von grotesken Verzeichnungen — z. B. ist das Bein des dem Christ nächststehenden Gläubigen, den der Heiland zu sich zieht, halb so dick wie der Arm; noch kurioser ist der dunkle Leib des Satans etc. — daß man in anderem Zusammenhang an Karikaturen denken könnte. Aber man kommt gar nicht zur Kontrolle. Jedes Detail, das man wie im Fluge erhascht, treibt das Auge, das danebenliegende zu finden, um das Ganze zu fassen. Dadurch kommt Leben hinein. Es ist natürlich ein ganz anderes Leben, als das des modernen Bildes. An diesem gemessen mag jenes wie toter Buchstabe erscheinen, aber ebenso ist das Moderne tot in dieser Verwendung. Es gehört eben der Raum dazu, der die Schwingung treibt; nur für ihn wurden diese Zeichen geschaffen. Es kam eine Zeit, die in den mathematischen Gesetzen, die von den Byzantinern bewußt oder unbewußt benutzt wurden, eitel Barbarentum sah, und der Seele unwürdig glaubte, sich von der Logik leiten zu lassen. Als ob es etwas Ehrwürdigeres gebe, als die Ewigkeit dieser mathematischen Erkenntnisse! — Tatsächlich bildet sich das Auge aus diesen halb mathematischen Gebilden noch heute Zusammenhänge, die ganz einzig sind und weiter ganz einzig das Gemüt bewegen. Gerade in der oben er-

wähnten Darstellung ist ein so gewaltiger Zug, die Bewegung in dem vorwärtsschreitenden Christ mit dem schwermütigen, den Flehenden zugewandten Antlitz und dem hocherhobenen Kreuz in der Hand ist so überzeugend, daß man mitgerissen wird und das Groteske als selbstverständlich empfindet. Man denke nur einmal an ähnliche Darstellungen späterer primitiver Maler, an die jüngsten Gerichte Fra Angelicos, wo links die Engelein in dem Garten der Seligkeit wandeln, und rechts die Sünderlein gespickt, gesotten und gebraten werden, Darstellungen, die man sich nicht enthalten kann, komisch zu finden, weil hier die Mathematik durch den Schmelz der Seele ersetzt ist. Keine Frage, daß Fra Angelicos Auffassung als Symptom einer milderen Anschauung des Christentums, die dem strengen Asketentume folgte, den allgemeinen kulturellen Fortschritt kennzeichnet. Aber gleichzeitig vollzieht sich die Abnahme der suggestiven Kraft, eine Schwächung der Mittel, über die die Kirche verfügte. In der Markuskirche drängt sich diese Differenz deutlich genug auf; überall, wo spätere Jahrhunderte zu Worte kommen, gerade die, denen die Glanzzeit der Malerei angehört, geht die Wirkung der Technik verloren. Ein wahrer Jammer, daß der Hauptteil, der Kuppelausschnitt der Apsis, mit dem thronenden Christus, nicht mehr dem reinen Stil gehört. In solchen Wölbungen hat die byzantinische Mosaik wahrhaft erschütternde Größe entwickelt. Ich kenne nichts Schöneres dieser Art, als die Reste, die noch in den Kirchen von Murano und Torcello erhalten sind, den beiden uralten Filialen der Lagunenstadt.

Der gute Künstler, der mir S. Donato in Murano zeigte, konnte nicht genug von dem alten Fußbodenmosaik der Kirche erzählen, das in der Tat allein schon den Besuch des traurigen Nestes lohnt. Köstliche Muster, geometrisch und dabei willkürlich, noch willkürlicher geworden im Laufe der Zeit, die wie ein Maulwurf unter den Steinfließen gewühlt hat. Die Wiener und Peter Behrens müssen hier ihre Freude haben. Man hat Lust, sich lang auf den Boden zu legen, auf diesen pikanten, orientalischen Teppich von Steinen.

Und plötzlich, halb durch Zufall, sieht man, weit, weit vor sich die riesige goldene Apsis, und in ihr allein, allein eine einzige schmale Gestalt, in blauem faltigen Gewande: die fürbittende Mutter Gottes. Es scheint nicht die Wölbung zu sein, in der sie schwebt; es ist, als wäre es die Welt, und in dieser furchtbaren Welteinsamkeit schwebt das bleiche Weib, die beiden Hände gerade vor dem Antlitz, wie gesteift von der Last ihrer rätselhaften Bitte. Es gibt kein größeres, tieferes Mysterium in unserer Religion, und es gibt keine größere, tiefere Art, es zu fassen, als es hier geschehen ist. — Dieselbe Gewalt äußern die Mosaiken der Apsis im Dom von Torcello. Diesmal trägt die Maria das Christkind, wie in der Kapelle S. Zeno der Markuskirche. Unter ihr, getrennt durch ein Schriftband, dessen wundervolle Buchstaben wie das schönste Ornament wirken, stehen auf blumiger Wiese die zwölf Apostel, und unter ihnen fällt der wunderbare graue Marmor mit seiner fast regelmäßigen Zickzackstruktur zu den Priesterbänken hinab, die terrassenförmig aufsteigen und das ganze Halbrund der Chornische wie im antiken Theater anfüllen. Die künstlerische Wirkung ist nicht

zu schildern. Alles ist darauf angelegt, die Hauptfigur hervorzuheben. Nicht nur die Größenverhältnisse steigern sich in diesem Sinne, auch die Farben. Während den Aposteln jeder starke Ton fehlt und in ihren Gewändern Weiß vorherrscht, hebt sich die schmale Gestalt der Maria in dem üblichen stark dunkelblauen Gewand von dem goldigen Grund ab und zeigt nur im Gesicht und in den Händen helle Punkte. Das schönste Ornament könnte nicht die Macht dieses einfachen Kontrastes ersetzen, die scharfe Kontur auf dem wundervollen riesigen Goldgrund, dem von selbst entstandene Schattierungen eine sanfte Bewegung verleihen. Die Apostel stehen alle en face auf der gerade abgeschnittenen Wiesenfläche mit den köstlich stilisierten Blumen. Die Gewänder sind so gerafft, daß die überfallenden Säume immer einen annähernd gleichen Winkel bilden; dadurch kommt in die ganze Reihe eine kaum merkbare, aber unentbehrliche Zickzackbewegung hinein, die mit den geraden Gestalten angenehm kontrastiert. Die Wiese mit den Aposteln ist durch eine Leiste mit sehr schönem Muster, viel einfacher und geschmackvoller als die entsprechende Leiste in der Apsis der Markuskirche, eingerahmt.

Denkt man sich den Dom von Torcello in diesem einheitlichen Mosaik wie die herrliche Fassade vollendet, mit diesem Fußboden, dieser Innenarchitektur, von der am Lettner namentlich noch einzelne wundervolle Stücke erhalten sind, dann wird man vielleicht etwas vorsichtiger mit dieser Kunst zu Gerichte gehen, die für immer verloren wurde, ohne jemals ersetzt zu werden. Was kümmert uns, die Genießenden, daß sie von Sklaven geübt wurde und daß sich ihr glänzender Bau auf geknechteten Nacken erhob! Die Kirche, das Element, das diese Kunst hervorbrachte, ist längst verfallen, und wir bewundern, wenn wir in den Palästen ihrer vergangenen Größe weilen, nicht sie, sondern die Kunst, die sie belebte. Die Größe, die sie schuf, mußte durch sie wieder vergehen. Die Verknüpfung der Kunst mit der Kirche war das Glück jener ersten, großen, dekorativen Kunst und wurde ihr Unglück. Je mehr die Kirche jenes überirdische Bewußtsein ihrer Unnahbarkeit verlor, desto mehr verflüchtigte sich der großzügige dekorative Schwung, der aus dem Gotteshause eine neue Welt machte und den nicht das Genie eines einzelnen, und sei er auch noch so groß, sondern die Inbrunst der Masse allein zu äußern vermochte.

Die Kunst ist frei geworden, sie hat sich nicht nur von der Kirche, sondern von allen nachfolgenden Elementen, die mit größerem oder geringerem Erfolg die Nachfolgerschaft des religiösen Impulses vertreten, befreit und ist heute so sehr das Werk des Einzelnen, wie sie damals die Frucht Tausender war. Sie hat sich so sehr verändert, daß sie kaum noch mit dem Namen zu decken ist, den sie damals trug; zwischen der neuen und der alten sind so große Unterschiede, wie zwischen Individuum und Masse: Es sind getrennte Begriffe, die keine Kunstgeschichte zusammenleimen kann.

VON DER GOTIK ZUR RENAISSANCE

Der erste Einschnitt war der Übergang von der Mosaik zur Freske; er war entscheidend. Damit wurde der Künstler selbst zum Dekorateur, er übernahm selbst die Ausführung seiner Gedanken; der Gedanke mußte sich unter seinen Händen entsprechend verändern.

Es ist merkwürdig, wie schnell sich die dekorative Anschauung der Mosaikisten verflüchtigt. Cimabue hat nicht nur in seinen Mosaiken, sondern auch in seinen riesigen Madonnentafeln noch die dekorative Größe einer auf Raumschmuck gerichteten Kunst; bei Giotto ist die Malerei bereits Gemälde geworden.

Für unsere Betrachtung eignet sich vielleicht am besten das herrliche, harmonische Freskenwerk Giottos, die Geschichte Christi in der Kapelle Madonna dell' Arena in Padua. Das Werk enthält im Keim alles, was die spätere Kunst sorgfältig ausgebaut hat. In einzelnen Partien, wie z. B. dem Judaskuß, der Gegenüberstellung des dummgemeinen Proletenkopfes des abtrünnigen Jüngers mit dem göttlichen Antlitze, dessen Augen dem Verräter bis in die Seele blicken, offenbart sich verblüffend persönliche Anschauung, ein tiefgegriffenes dramatisches Moment, das weltenweit von den Byzantinern entfernt ist. Aber es bleibt das Einzelne. Man untersuche dies kleine Interieur, das mit den geringsten Mitteln dekorativ behandelt werden konnte, auf den Gesamteindruck und erinnere sich des ersten Anblicks beim Eintreten, wenn man sich noch nicht aus diesen verblichenen Linien und Farben die Perlen herausgesucht hat. Man hätte eigentlich Lust, gleich wieder hinauszugehen in den blühenden Garten, der das Häuschen umgibt. Erst nach Überwindung eines gewissen inneren Widerstandes durch ein mehr oder weniger archäologisches Interesse kommt man näher, und dann freilich — wenn man gefunden hat — mag einem der starke Eindruck, den man vorher entbehrte, wie der Wunsch eines Barbaren erscheinen, und man ist im entgegengesetzten Sinne ebenso ungerecht wie vorher. In der Erinnerung werden immer — wohlverstanden im naiven Menschen — die beiden Eindrücke miteinander streiten, die Liebe zum Persönlichen, das man dort trotz aller Verwitterung in unvergänglichen Zügen aufgezeichnet findet, und die Sehnsucht nach der Raumwirkung, die man schmerzlich vermißte.

Madonna dell' Arena ist die erste Gemäldegalerie und der Galeriecharakter unserer ganzen Kunst nimmt bei ihr seinen Anfang; schon hier ist das Bild etwas, das allein betrachtet werden will, außerhalb des Zusammenhangs mit den übrigen, nach eigenen Gesetzen; die Kunst richtet sich nicht mehr nach dem Kosmos, sondern das Individuum macht sich selbst zum Kosmos, zu einer Welt in der anderen. Schon der erste Schritt dieser Kunst ist für das Dekorative verhängnisvoll. Man betrachte das jüngste Gericht auf der Fassade der Kapelle; die Komposition, freilich nicht von der Hand Giottos, ist ebenso schwach wie die Auffassung, die dahintersteckt, und die zu den späteren Darstellungen desselben Gegenstandes von Fra Angelico hinüberleitet.

Und während das mit dem Verfall kämpfende Land die Kunst zur Malerei werden läßt, unfähig, etwas anderes als Bilder zu schaffen, ist im barbarischen Norden ein wunderbares Bauwerk gewachsen, das eigene Haus der neuen Kirche. Es konnte nicht in Italien erstehen, wo der Anblick des gewaltigen Alten, allen Verstandesreaktionen zum Trotz, die Sinne fesselte. Die römische Kultur war eben noch etwas anderes als Heidentum gewesen, sie war vor allen Dingen italienisch, d. h. von der Art des Landes und der Menschen, und der größte, idealste, künstlerischste Ausdruck dieser Art. Daß sich eine Gedankenreihe infolge fremden Einflusses änderte, konnte nicht plötzlich das Blut dieser Leute in andre Richtung treiben; ebenso wenig wie es ihre Gesichter, wie es ihre Rasseneigentümlichkeiten veränderte. Was in Italien wuchs, konnte nur römisch sein.

Dagegen war im Norden nichts, das einen künstlerischen Aufschwung der kirchlichen Form zu hindern vermochte. Die Rolle, die das Christentum hier auf sich nahm, war anders als die des verflossenen, heidnischen Kultus in Italien. Es wurde die große Aufklärung, die Licht in die Gemüter der Barbaren goß, die noch vom Morgennebel umflort waren; ein starkes Volk, das bisher von nichts als seiner rohen Kraft gelebt hatte und mit dem das Christentum gerade in dem Moment zusammentraf, da die Kraft sich genug äußeres Daseinsbewußtsein geschaffen, um nun sich auch ins Geistige auszudehnen. Hier fand die hervorragend materielle Rolle des Christentums sofort dankbarsten Boden bei den Führenden, denen an der materiellen Aufklärung gelegen war, für die bereits die intellektuellen Vorzüge des Christentums genügten, um das Ganze zu billigen. Und mit beispielloser Umsicht erfüllte die Lehre diese Mission, praktische Erkenntnis, Wissen verbreitend, ohne zu ahnen, daß dieselbe Kultur, deren Grund sie legte, sie selbst eines Tages überspringen müsse, als letzte Folge ihres ganzen Werkes. So wuchs auch die Kunst, die ihr selbst diente, unter ihren Händen zu etwas Intellektuellem heran, bei dem man sich nicht nur etwas denken konnte, sondern das selbst Frucht des Gedankens war. Die populären Schmuckelemente vereinigten sich mit dem, was die Religion gebracht hatte, aber das eigentliche Mark war ein Neues, das auf scharfer Reflexion beruhte und dadurch himmelweit von aller römischen Kunst entfernt war. Es erreichte in der französischen Baukunst des 13. Jahrhunderts, die man Gotik genannt hat, den vollendeten Ausdruck. Mit

voller Bewußtheit und einer Wissenschaft, die noch in unseren Tagen ihre Gesundheit befruchtend auf unsere dekadente Architektur zu äußern vermochte, wurde das Gesetz des Raums mit allen Feinheiten baulicher Argumente begründet und eine Konstruktion geschaffen, die erst natürlich war, bevor sie schön wurde. Allmächtig war diese Tat; sie drang nach Italien und erreichte dort das Unerhörte, die Unterwerfung der Italiener unter das Barbarentum, die gehorsame Hinnahme dieses gotischen Stils, der allen eingeborenen Instinkten entgegen sein mußte.

Die Kühnheit dieser Architektur reduzierte die feste einheitliche Wandfläche auf ein Minimum. Für die Mosaiken gab es keinen Platz. Ihre Rolle wurde von den Glasmalereien übernommen, dem hohen Lied der Gotik, dessen Schönheit nur in der tiefen Pracht der Gesänge, die damals zu den hohen Fenstern hinaufklangen, ihr Gegenbild findet.

Man vergleiche jene paduanische Bildergalerie mit der Sainte Chapelle in Paris, diesem kleinen Wunderwerk der Glasmalerei, in dem die farbigen Fenster, durchaus nicht die schönsten der Gotik, den einzigen Schmuck bilden und die schier berückende Harmonie des Raums vollenden. Es will uns nicht in den Sinn, daß wir das eine, diese herrliche Einheit, aufgeben mußten, um das andere, die Kunst, die Giotto begann, groß zu ziehen.

Und es war nichtsdestoweniger unabänderlich. Die ungeheure Kraft der Gotik mußte sich schließlich selbst zersprengen. Dieselbe Gewalt, die in den herrlichen Bauten sich zum Himmel hinauftürmte, trieb jedes einzelne Gebiet in die Höhe, in eine Sphäre, wo es zuletzt keine Gemeinschaftlichkeit mehr geben konnte. In Italien wurde unter Giotto, dem Schüler des Mosaikisten Cimabue, der Stil zum Typus, zu einer Gleichartigkeit der Gesichter und Bewegungen, in deren Grenzen sich die Individualität der Schüler Giottos zunächst nur in Nuancen äußern konnte. Aber gleichzeitig erobert sich die Malerei die Unabhängigkeit von der Wand. Aus der Freske wird die Holztafel, und damit bereitet sich äußerlich die Abtrennung der Malerei von dem Ganzen vor. Nicht wenig half der Umstand dabei, der die Schöpfung dieser Gemälde in dieselben Hände legte, denen die Herstellung der kirchlichen Bücher anvertraut war. Das Didaktische des Buches errang auch im Gemälde die Vorherrschaft; der Schmuck der Missalen, als solcher meisterhaft verstanden und nach allen Gesetzen der zu schmückenden Fläche und der Beziehungen zwischen Bild und Schrift gehandhabt, wurde im Gemälde seines ursprünglichen Zwecks entkleidet, ohne einen präzisen, neuen Beruf zu finden. Man arrangierte und vergrößerte, was man auf dem Pergament im Kleinen gemacht hatte; was etwa an äußerlichen Beziehungen zur Architektur dabei in die Bilder gelangte, geschah auf dem Umweg über das Buch, das natürlich gewisse Schmuckelemente mit dem Baustil gemein hatte. Die literarischen Versuchungen der Malerei sind uralten Datums.

Es entsteht das Bild, die Komposition, nicht nach dem Gesetze des Raums, der es beherbergt, sondern nach dem eines mehr oder weniger willkürlichen Rahmens. Noch steht der Rahmen am bestimmten, hochheiligen Platz, aber er

ist schon ganz ein Ding für sich, eine Kirche in der Kirche, in der es sich des Schweißes der Edlen lohnt, einen Platz zu gewinnen.

Und auch um diesen Platz beginnt der Norden zu ringen. In Köln wächst eine Malerei heran, die der Gotik tiefste Innigkeit auf die Altartafeln sät. Sie hat nichts von dem kleinlichen Werk der Enlumineure, ihre unbekannten Meister sind eher Steinmetzen, ganz durchdrungen von der geheimsten Formenwelt des nordischen Schnitzstils, der sie im Bilde eine neue Form zu geben suchen. Auch sie vermögen nicht, die Tragik des Problems aufzuhalten, ihr aufsteigender Glanz bedeutet den Verfall des Baus, aber sie retten aus ihm das Kostbarste in ihre Sphäre, wo es unverlierbar bleibt und den spätesten Geschlechtern den Impuls zur Weiterschöpfung geben wird.

Aus diesem Samen entspringt hundert Jahre nach Giotto das erste Genie der neuen Kunst, Jan van Eyck. Wie mit der Wucht des gespannten Bogens schleudert er das Ziel der Malerei in vorher unerreichbare Fernen und schafft, fast außerhalb jedes greifbaren Zusammenhangs mit dem Stil der Masse, das Wunder, wie ein Mensch die Natur, seine Natur, seinen Stil malt. Etwas Universelles, Allumfassendes strömt in die Malerei, so erhaben und groß, daß man begreift, daß alles andere in Trümmer fallen mußte, um dieses Eine zu ermöglichen.

Und wiederum haben sich mit ihm die materiellen Rollen der malerischen Elemente verändert. Die Fläche wächst zu immer größerer Bedeutung heraus, verblüffende Details vertiefen das Sonderinteresse. Eine solche Kleinmalerei wie sie van Eyck in seinem Bild mit dem Donator im Louvre fertig gebracht hat, zumal in dem Hintergrund, wo man deutlich durch einen nach Millimetern messenden Wald durchzublicken vermag, in dieser Straße, auf der sich stecknadelkopfgroße Menschen richtig bewegen, das ist später von den Spezialisten kaum je wieder erreicht worden. Gleichzeitig malte Fra Angelico die winzigen Altarschreine, die heute in San Marco gezeigt werden, die kleinen goldenen Gitterwerke mit der Madonna dahinter, wahre Filigranarbeiten, Kunststücke einer rührenden Geduld, wie sie eben nur ein Mönch besitzt. Man vergleiche Fouquet's Miniaturen in Chantilly mit denen Fra Angelico's. Die nordische Kleinmalerei hat nichts Kleines und ist nichts weniger als süss. Das Detail berauscht auch hier das Auge, aber es verschwindet im Ganzen. Van Eycks Kunst ist die weiseste Anwendung architektonischer Gesetze; was nur die Raumkunst zu geben vermochte, haben hier Pinsel und Farben erreicht.

Auch technisch waren seine Mittel neu. Er erfand die Ölmalerei für seine Zwecke, das Medium, das eine Revolution hervorrief, in dem allein die Riesentaten der kommenden Kunst sich abspielen konnten, und das die Dauerhaftigkeit des Werkes sicherer gestaltete, als wenn es als Freske auf der Wand geblieben wäre.

Von dem Auftreten dieser Kunst an hört das Organische der künstlerischen Gesamtentwicklung auf. Der Schulbegriff wird der letzte Rest einer äußeren Zusammengehörigkeit der Einzelnen. Er verschwindet bald immer mehr unter dem aufsteigenden Kult der Persönlichkeit. Die Weiterentwicklung bekommt notwendig sprunghaften Charakter, das Zufällige, Experimentelle des Einzelschicksals.

Diese van Eycksche Kunst hatte in Italien, so reich es auch wieder geworden war, so reizend auch der Hauch der Farben Fra Angelos erglühte, nicht ihresgleichen. Im Norden war der Mönch Schulmeister geworden; hier, in Italien war er, bis die Generation des Donatello erstand, Künstler geblieben. Was er machte, war gar lieblich und fromm und zierte prächtig die großen Pergamente. Wo er sich aber der großen Tafel bediente, lief es über von Zuckersüße, und davon sickerte nicht wenig auch in die Kunst der Nachfolger hinein. Van Eyck nahm sich daneben wie ein Mann neben einem Püppchen aus, man braucht nicht mal an seinen Adam und die Eva des Genter Altars zu denken.

Das Zusammentreffen der italienischen und nordischen Primitiven gab die glücklichste Kunstehe, aber es stand von vornherein fest, daß der Norden der Mann war. Es war keine Gefahr, daß der Norden dabei verlor, anders sah es mit der anderen Partei aus. Wieder drang vom Norden her ein starkes Lied über die Alpen, das Lied des van Eyck, des van der Goes und Roger's van der Weyden; zum zweitenmal drohte Eroberung durch die Barbaren, diesmal galt es die definitive Entscheidung.

Aber Italien war inzwischen zur Besinnung gekommen und ein reiches, mächtiges Land geworden. Seine künstlerische Kraft war durchaus nicht mit dem frommen Gebet des Mönches von San Marco erschöpft. Eines Tages entdeckten Künstler, die nicht in Mönchskleidern steckten, auf heimatlichem Boden Reste klassischer Skulptur. Mit einem Schlage wird das Mittel erkannt, die Fremdherrschaft des Nordens abzuschütteln und das Haus von den Spuren der Barbaren zu reinigen. Das ungeheure klassische Prestige entfaltet seine Phönixschwingen. Um die moralische Bedeutung dieses Klassischen kümmert sich kein Mensch mehr; die Kirche ist zur Allmacht geworden, die alles wagen kann. Sie steht über der kleinlichen Parteiwut ihrer Kinderjahre; eine vornehme, schöne und gekrönte Frau, die höfischen Prunk liebt und begreift, was an ästhetischem Wert in den ehedem als Greuel erkannten Resten ihrer längst verschiedenen heidnischen Vorgängerin steckt.

Italien vollzieht als Schlußakt seiner künstlerischen Laufbahn das glückliche Experiment der Renaissance, und es geschieht das Unerhörte, Ungeheuerliche: es besiegt schließlich nach hundertjährigem Kampf die Gotik und zwingt die Barbaren sich zu Füßen. Die Renaissance wird europäischer Stil.

Das Schauspiel ist genügend bekannt. Man hat nur vielleicht seine Tragik zu wenig beachtet, über der unendlichen Fülle von Genüssen, die wir die Renaissance danken, übersehen, was sie uns nahm. Der Kampf ihrer großen Führer ist an so bedeutende Akte geknüpft und so reich an wundervollen Momenten, daß man vergißt, daß das, was man zuletzt erkämpfte, einer vielköpfigen Hydra glich. Auch kann man sich nicht vor der glänzenden, heroischen Tat dieser Schöpfung verschließen. In die künstlerische Schätzung mischt sich die Würdigung des enormen, kulturellen Fortschritts, dieses wirklichen Kampfes um wirkliche Ziele, der unsere Neuzeit einleitet, und den die Kunst glänzend dekorierte. Aber der Siegeslauf vollzieht sich auf dem Gebiete der Kunst nicht nur nicht in der

bewußten, fortschrittlichen Richtung der allgemeinen Kultur, als Folge vorher gewonnener Schlachten, sondern eher entgegengesetzt. Er gibt früher gewonnene Stellungen auf und verliert sie unwiederbringlich. Es war selbstverständlich, daß die wesentliche Veränderung wichtiger sozialer und ökonomischer Zeitverhältnisse sich in der Kunst ausdrücken mußte. Da man keinen passenden Ausdruck über die Gotik hinausfand, sprang man tatsächlich zurück und in eine Formenwelt, die der gesunden Basis der Gotik, natürlichen Bedingungen zu dienen, entbehrte und nur eine künstliche, keine praktische Verwendung zuließ. Man wurde natürlicher, indem man sich der freieren Formen der Alten bediente, und näherte sich dabei einer Unnatur, da die Zeit für diese Formen keine notwendige Verwendung hatte. Es wäre albern, wollte man den Stil der Gotik gegen die Renaissance kritisch ausspielen; die Renaissance war überhaupt kein Stil, im eigentlichen Sinne, das war ihr Unglück; Stil hat es seit der Gotik nicht mehr gegeben.

Und vor diesem Standpunkt, dessen Bedeutung uns Enkeln jener Zeit immer offenbarer wird, ist die Renaissance kein Aufleben, sondern glänzendes Ableben. Ihr wesentliches Element ist negativer, auflösender Art, ein Experiment, das notwendig die Dezentralisation zur Folge haben mußte. Man findet in einem idealen Moment die künstlerischen Kräfte zusammen. Es ist das Vorspiel, bei weitem der frischeste, interessanteste Akt. Der Ernst Masaccios wird in den sprühend talentvollen Schülern zur kühnsten Lyrik. Diese Lyrik, die in den Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo ihre schönsten Rhythmen singt, entfaltet die süßeste Blume italienischer Kunst, ihr mädchenhafter Reiz wird ewig bleiben. Das Knospende ihrer Art, das unendlich Hoffnungsvolle, Tatendurstige, das, was sie verheißen, berückt uns so, daß die Erfüllung, die ihre reiferen Nachfolger brachten, fast enttäuscht.

Das Vorspiel scheint ein Rendezvous zur Jagd; man ist zusammen, aber man wartet nur ungeduldig auf das Signal, nach den vier Winden auseinander zu stieben. Was sie verbindet, sind nur noch Beeinflussungen, und Beeinflussungen einen die Künste. Donatello inspiriert die Maler, und die Maler sind gleichzeitig Architekten, Goldschmiede und alles mögliche, aber sie sind es mehr individuell, zufällig, infolge ihres ungestümen Tatendranges, aus dem hochherzigen Wunsche, alles, auch das ihnen Fernliegende, auch das Geringste an ihrer Begeisterung teilnehmen zu lassen. Sie beteiligen sich an dem Gewerbe. Aber nicht ihre Art ist es, die auf die Dauer dem Gewerbe frommt. Was wissen sie in ihrer überschäumenden Kraft, die mit vollen Händen gibt, von Zweck und Nutzen, ohne die das Gewerbe verkümmert. Und, indem sie ihre Kunst in das Vielseitige treiben, verkünsteln sie das Einzelne und geben nun auch aktiv den Anlaß zur Dekadence der Gesamtheit, der ihre Ahnen passiven Vorschub geleistet haben.

Es bezeichnet die Zeit, daß die Heutigen zumeist das Ideal der Renaissance zu beleben versuchen, daß so vielen der Künstler, denen an Erneuerung der Gesamtkunst liegt, jene Epoche vorschwebt, der sie mit frommer Lüge die Tendenz unterschieben, der sie heute dienen möchten. Man kann von den letzten Erben jener Entwicklung, die alles in die Persönlichkeit setzt, nicht verlangen, daß sie in

Zeiten zurückgehen, wo es keine Persönlichkeit gab. Sie nehmen den Augenblick, da das gemeinsame Stilideal noch wach war und zugleich gewaltige Persönlichkeiten lebten; aber man übersieht die logischen Fehler dieses Momentes: daß das, was diese Leute auszeichnete, notwendig zu der Zersplitterung führen mußte, deren Verhängnis wir heute zu tragen haben.

Noch einmal versucht ein Italiener, der letzte und der größte von allen, die beiden Enden zu verbinden, das Höchste, was persönliche Kunst geben kann, einzusetzen und alle Künste zum Preise des Raumes zu vereinen: Michelangelo.

Wer wagte an der Bedeutung dieses Riesen zu rütteln! Kleinliche Kunstmacherei, die noch immer in der Ästhetik eine Befriedigung sentimentaler Regungen sucht, leistet schon gerade genug in der Unterschätzung des Größten, der alle unsere Wandlungen rechtfertigt, zugunsten Rafaels.

Aber mit seinem Riesenwerk hat er doch nur die Tragik der modernen Kunst auf die Spitze getrieben. Gerade er, der in das Bruchstück einer Linie seine Persönlichkeit zu legen vermag, der abstrakteste, reinste Künstler, den es je gegeben hat, wollte, was sich nie mit dem Abstrakten vereinigen läßt. Schon die Tatsache, daß man seine grandiosen Wandgemälde in der sixtinischen Kapelle nur mit einer Verrenkung der Glieder sehen kann und sich der Brauch immer mehr einbürgert, sie an Photographien eingehend zu genießen, entscheidet in unserem Sinne gegen sie. Keine Frage, in dem Finger Gottes, der Adam zum Leben ruft, steckt mehr Genie als in dem Gesamtwerk irgend eines der Vorgänger; aber den Nebenzweck, den er, der alle Künste konnte, mit seiner Kunst verband, und der für die primitiven, ganz beschränkten Dekorateure Hauptzweck war, hat er nicht erreicht, konnte er nicht erreichen, weil es ihm unmöglich war, die natürlichen Konsequenzen seiner glänzenden Vorzüge zu vermeiden. Und deshalb bleibt die dekorative Wirkung seiner herrlichen Gewölbegemälde monströs, wie die wunderbaren Marmorgestalten auf den Sarkophagen der Mediceischen Kapelle in Florenz nicht verhindern können, daß das Ganze dieser Glieder und des Steines, auf dem sie ruhen, d. h. die Särge als Särge monströs sind. Der Einwand, daß eine weit geringere Begabung genügt hätte, um diese Harmonie zu erreichen, hat ernstlich keine Bedeutung oder tut nichts zur Sache. Wenn einer auf der Suche nach einem Gut ein anderes, weit wesentlicheres findet, so ändert das nichts an der Tatsache, daß er das Gesuchte nicht gefunden hat. Michelangelo war sich dieser Tragik bewußt. Die große Zahl der unvollendet gebliebenen Werke beweist, wie sehr er fürchtete, über den Werken das Wirken zu vergessen. Er wurde der Fluch für die Epigonen, die das, was ihm selbst nicht genügte, als feste Formel hinnahmen, aus der sie die Erlaubnis ableiteten, einen Stil von der verhängnisvollen Schönheit des Barocks zu schaffen — den Anfang des Endes der europäischen Architektur.



DER HÖLZERNE CHRIST IM DOM VON BRAUNSCHWEIG

DIE BLÜTE DER MALEREI



DIE BLÜTE DER MALEREI

Der siegreiche Kampf der Fläche gegen die Linie setzt sich in der neueren Malere imit wachsender Entschiedenheit fort. Die Venezianer, Rubens, Rembrandt und Velazquez sind ihre ruhmreichen Helden. Im neunzehnten Jahrhundert ist diese Tendenz bis zur äußersten Konsequenz ausgedehnt worden. Das Resultat ist zweifellos die wesentlichste Errungenschaft unserer Kunst. Wäre sie das einzige und käme ihr allein die Einwirkung auf die ästhetische Produktion der Gesamtheit zu, so würde mit ihrem Höhepunkt der Nullpunkt unserer stilbildenden Kraft zusammenfallen.

Dieser Schluß, eine Folge der Renaissanceidee, ist glücklicherweise ein Irrtum. Wir werden später sehen, welchen Faktoren in unserer Zeit die Stilbildung anheimfällt. Am wenigsten unserer abstrakten Kunst. Aus unseren Gemälden den Stil unserer Zeit zu erkennen, wäre ebenso unsinnig, als wenn der Kunstforscher aus gotischen Bildern die Gotik deduzieren wollte. Nicht die Malerei hat die Gotik geschaffen, sondern umgekehrt. Sie brauchte den Impuls, den sie von dem Stil ihrer Zeit erhielt, um sich von ihm zu befreien. Ihre Geschicke können also höchstens nur Symptome dieser Befreiung, der „Entgotifizierung" sein, wenn das schlimme Wort erlaubt ist.

Dagegen ist zweifellos die Zeit in anderer Form an der Entwicklung der Malerei beteiligt, so sprunghaft diese auch scheint. Nicht in ihrer Gesamtheit, wohl aber in ihrer wesentlichsten Richtung läßt sich bis zu einem gewissen Grade ihre Laufbahn als Parallelerscheinung zu der Entwicklung erkennen, die das menschliche Sehorgan und gewisse Fähigkeiten der Erkenntnis erfahren. Zweifellos hatten die großen Maler, von den Holländern des 17. Jahrhunderts angefangen bis zu unseren Zeitgenossen, denen wir die Landschaft verdanken, recht, wenn sie zeigten, daß es in der Natur noch andere Dinge zu sehen gibt als die Stillinie, die sich der Klassizismus daraus auflas. Gerade um die Landschaft haben sich die Anstrengungen großer Meister gruppiert. Unser Jahrhundert hat an ihrer Ausgestaltung einen so außerordentlichen Anteil, daß man fast die Schöpfung dieses Genres als eine Tat, die unserer Zeit allein zukommt, betrachten darf. Fast schrittweise entwickelte sich die Bedeutung von Luft, Licht, von all den Im-

ponderabilien, die wir für die Wahrscheinlichkeit eines Naturbildnisses brauchen. Vieles von dem, was die Alten in der Natur sahen, stellt sich heute, wenn man die unbedeutendste moderne Landschaft daneben hält, als eine Täuschung primitiver Sinne dar, und es scheint legitim, zu verlangen, daß die gestiegene Kompliziertheit unserer sinnlichen Wahrnehmungen auch in der Kunst zum Ausdruck werde. Schon diese notwendig wissenschaftliche Zutat, die nichtsdestoweniger der Kunst ihre Schönheitsquellen lassen oder ihr neue schaffen kann, verändert ihren technischen Besitz. Nicht die Bedeutung des Künstlerischen an sich kann dieser Änderung unterliegen; eine Malerei, die nur wissenschaftlichen Erwägungen folgt, würde vermutlich ihre künstlerische Bedeutung verlieren. Das Wissenschaftliche kann wohl nur Mittel sein, nie Zweck werden.

Die quasi materielle Entwicklung der Malerei mußte notwendig auf der anderen Seite einen Rückschlag hervorrufen. Indem sich das Interesse an der Natur immer intimer gestaltete, trat die Komposition in eine wesentlich andere Phase. Ihr Rahmen wurde anders, im äußerlichen und im literarischen Sinne kleiner. Schon die Holländer der Rembrandtepoche hatten bewiesen, daß es, um die Eigenart eines schönen Stück Tuchs zu malen, durchaus nicht nötig ist, seinen Faltenwurf einer Gestalt in schöner Pose umzuhängen; daß man nicht nur die Gestalt in schöner Pose entbehren kann, sondern sogar auch den Faltenwurf; ein van der Meer zeigte, welche Kunst schon die malerische Wiedergabe des Stoffs ganz allein zu vollbringen vermag, ja daß in solchen literarisch anspruchslosen Dingen unendlich mehr Genußquellen liegen können, als in ungeheuren Kompositionen, wie sie das Rubenssche Atelier fabrizierte.

Auch in van der Meer war Komposition; ohne sie wäre seine Gabe nicht zur Geltung gelangt. Aber sie war anderer Art als die hochtönende klassischen Ursprungs. Sie versteckte sich hinter einer ganz harmlosen Form, die anscheinend nichts wie natürlich war. Sie machte den Abschluß des Bildes nicht von der literarischen Frage abhängig, sondern verfuhr damit scheinbar ganz willkürlich, in Wirklichkeit mit einem bis zum äußersten Raffinement getriebenen Sinn für Raumverteilung, der aus der Illusion des Zufälligen ein ebenso starkes künstlerisches Mittel machte wie das der großen Komposition.

Was wir hier große Komposition nennen, um uns leichter verständlich zu machen, ist uns die bewußt konstruktive Malerei, die noch gewisse Zusammenhänge mit Stilkonvenienzen unterhält und dann zumal in der Anlehnung an klassische Formen den erstrebten repräsentativen Charakter findet.

Ursprünglich war der bestimmte lineare Umriß das logische Organ dieser Kunst. Schon die grossen Repräsentationsbilder der Venezianer machen den entscheidenden Schritt dem Malerischen entgegen, der die Linie zerstört; noch mehr Rubens, ihr glücklicher Schüler, der überhaupt keine Linie mehr kennt. Es ist bezeichnend, daß unter der großen Menge seiner riesigen Bilder gerade die beiden durchaus unvollendeten herrlichen Werke der Uffizien in Florenz, die Schlacht bei Ivry und der Einzug Heinrichs IV. in Paris, die fast nur malerische Flecken sind, in denen bereits mehr geahnt als gesehen wird und nicht die Zeichnung,

sondern fast einzig ein mit enormer Gewalt geführter Pinsel triumphiert, bei weitem den Ehrenplatz einnehmen. Sie sind uns unendlich wertvoller als die langen Reihen von fertig gemalten Fleischkonstruktionen, die die Museen von Wien, Dresden, München und Paris bedecken, weil sie in wundervoller Weise das enthalten, was Rubens konnte, und was dem Können unserer Besten gelegen ist.

Der Schatten dieser Persönlichkeit beherrscht die gesamte moderne Kunst. Wie ein kolossaler Baum steht Rubens in dem kleinen Flandern, so festgefügt in der Wurzel, so groß, daß in den dreihundert Jahren seines noch immer unversiegten Wachstums seine Zweige weit das Ländchen überwuchern.

Zwei starke Äste zeichnen sich unter dem vielen Geäst aus. Der eine, größere reicht nach Frankreich. Auf dem hockt, nicht weit vom Stamm, ein Liebespärchen im Kostüm Watteaus, weiter kommt Delacroix; da macht der Ast einen mächtigen Knoten und teilt sich in viele Zweige, auf denen gerade erst die Knospen ausbrechen; da leuchten die Farben der modernen französischen Kunst. Der andere Ast steigt zart und schlank und ohne viel Beiwerk nach England in die Höhe; den pfropfte van Dyck. Er wuchs nicht ganz so natürlich und kräftig, wie der andere, mit dessen Blätterwerk er sich oft durchkreuzt; er entwickelte sich nicht in der freien Natur, der der andere zustrebte, sondern trieb in der hohen Sphäre englischen Hoflebens. Er beschattet erst die bleichen hohen Herren, die der Rubensschüler am Hofe Karls des Ersten malte, dann die natürlichere und nicht weniger feierliche Pracht der Gainsborough und Reynolds.

Es ist ein ganz geheimes Gesetz, das die Entwicklungsgeschichte solcher Kräfte, wie Rubens eine darstellt, leitet; mysteriös wie die Natur und nur mit ihrem stillen Walten vergleichbar. Wenn man weiter zurückgeht, vermag man in Rubens die Verschmelzung des nordischen und südlichen Elementes zu erkennen, die sich vor ihm, zu Zeiten van Eycks zum erstenmal begegnet waren. Als der malerische Impuls Italiens in der frühsten Entwicklung war, traf ihn der Norden. Venedig zumal war der Schauplatz, hier kündete der van Eyck-Schüler Antonello die neue Lehre und gab der neuen Schule so viel von dem eigenen felsenharten Mark, daß ganz Italien Generationen hindurch davon lebte und der erste Große der Schule Venedigs, Bellini, wie ein nordischer Gotiker erscheint. Später, zur Zeit der zweiten Blüte der vlämischen Malerei, während im Norden selbst die Tradition zu zersplittern anfängt, gibt Italien die geborgte Befruchtung zurück. Nach Venedig zieht es die Maler von Antwerpen, hier an den Werken der Enkel jenes Bellini, an Tizian und Veronese gewinnen sie, was der Norden ihnen versagte, die Farbe für ihre Bilder. Als Kind dieser wundervollen Ehe zwischen Nord und Süd entspringt Rubens, von dem aus man die moderne Malerei datieren kann, weil er zum erstenmal das rein malerische Element zum Ausdruck bringt, der erste Held des Pinselschwungs, der nichts, gar nichts wie Maler ist. Er hat auf die unmittelbaren Nachfolger, wie jedes Genie, fast nur unheilvollen Einfluß; van Dyck ist schwacher Epigone, solange er in den Fußstapfen seines Meisters wandelt. Das Italienische, das auch in Rubens' nordischer Faust zuweilen nur mühsam gebändigt ist, wuchert in den Nachfolgern zum krassesten Manierismus

aus. Van Dyck kommt erst, als er dem Bannkreis Rubens' entflohen ist, zu Eigenem und scheint auf den ersten Blick fast mehr durch das, was er nicht mit Rubens gemein hat, zu triumphieren. Die Rubenssche Rolle in Flandern selbst scheint ausgespielt.

Aber sie versiegt nur auf einem kleinen Feld, um desto mächtiger in einem größeren zu werden. Die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts ziehen aus ihr die süßesten Töne. Sie verwandeln den brünstigen Liebeshymnus in zierlich gefaßte Reime. Rubens sieht zwischen dem leichten Volk wie der Riese aus, auf dessen Daumen eine Legion von Zwergen herumkrabbelt. Sie hüteten sich, mehr von ihm zu nehmen, als sie wegtragen konnten, und sie hatten schon mit dem Wenigen Mühe. Watteau, der Größte, ist der Widerstandsfähigste. Er ist auf die Rubensschen Quellen zurückgegangen, wie um sich daran zu stärken, wenn der Eindruck des Näheren gar zu mächtig war. Ja, das Venezianische in ihm erscheint hier fast als der männliche Gegenpol zu dem verlockenden, weichen Reiz des Vlämischen. Erst Fragonard gibt sich ganz und treibt den Instinkt des achtzehnten Jahrhunderts zur holdesten Blüte; der französischste Franzose der Zeit, in dem alles reinste, malerische Harmonie wird, selbst der wohlklingende Name. Aber noch in seinen Händen beginnt die gar zu köstliche Frucht zu welken. Frankreich hat sie so süß kaum wieder gekostet. Die Kunst, die viel später wieder an Rubens anknüpfte, bedurfte einer anderen gedämpfteren Zutat.

Und auch diese gebar die große Zeit. Sie schuf Velasquez. Mit Rubens und Velasquez kann man die ganze moderne Kunst machen. Sie sind beide Extreme, Träger ungeheuerlicher Mittel, die fast über das hinausgehen, was ihrer Gestaltungskraft tatsächlich gelang. Man meint immer, man müsse eines Tages noch viel glänzendere Velasquez entdecken, als die bekannten, als wäre alles was im Prado und in London hängt nur eine Skizzensammlung für ein großes, alle Vorstellungen übersteigendes Werk. Mit Rubens geht es ähnlich.

Das sichtbare, natürlich Unfertige ihrer Vollendung gibt ihnen die merkwürdige, scheinbar fließende Kraft, die Jahrhunderte nach ihrem Tode noch die Tatkraft aller selbst Schaffenden mächtig erregt und die schon zu ihren Lebzeiten die Künstler zur Nacheiferung, wenn nicht zur Mitarbeit trieb. Es ist nichts natürlicher, als daß sich so viel Hände in den Gemälden Rubens' finden und daß so viele Varianten nach den Originalen des Spaniers gleichzeitig mit ihnen entstanden. Velasquez hat selbst auf derselben Leinwand wiederholt Varianten geschaffen, und wer weiß, ob es immer die beste ist, die schließlich die letzte blieb . . .

Damit uns ein Gefühl für das Unerreichbare wurde, gesellte sich der Dritte und Größte der Zeit und aller Zeiten hinzu, dunkler, tiefer, schwieriger faßbar als die anderen, unbegreiflich in seiner Unnachahmlichkeit und doch menschlicher im allerhöchsten Sinne. Es gibt keine Schule, die seinen Namen trägt, es gibt einen Rembrandt. Gerade dieser Umstand macht ihn der heutigen Generation verdächtig. Weil er sich der technischen Analyse, die auf das Programm der Gegenwart zugeschnitten ist, widersetzt, weil er Genie ist, während all unsere

Erfindungen dahin drängen, das Unbegreifliche jenseits der Beteiligung zu lassen, weil sein Resultat nur als solches uns dient, nicht seine Wege, die den Heutigen nur zum Irrtum führen, hat man sich gewöhnt, ihn in den modernen Künstlerkreisen, wo heute das Mittel alles bedeutet, mit einer schlecht verhehlten Abneigung voller Hochachtung zu betrachten, die der schrankenlosen Verehrung, die ihm der Laie entgegenbringt, merkwürdig widerspricht.

Man kann tausend Dinge gegen Rembrandt vorbringen, und wir werden sie noch im Laufe dieser Betrachtungen leichten Herzens formulieren. Sie haben im Grunde nichts mit ihm zu tun. Man redet immer daneben, wenn man Rembrandt wie die anderen nimmt. Er steht abseits, hat beinahe nichts mit der Malerei, wie wir sie zu kennen glauben, zu tun; er hat Dinge damit gemacht, die mehr als die Kunst sind, die Menschenhände bereiten. Man kann bei allen, bei den meisten wenigstens, sehen, wie sie es machen, und es bereitet Freude, es zu erkennen. Bei ihm wird die Betrachtung in eine scheue Entfernung gebannt. Es ist die absolute Vollkommenheit, mit der er etwas ganz Tiefes, Ureigentümliches unserer Rasse, das Wichtigste, neben dem alles andere nebensächlich wird, äußert. Ein Rembrandt macht die Luft erzittern, in der er sich befindet; er ist wie ein tiefes, wunderbar sonores Organ, dessen Klang schon Weisheit trägt, bevor man die Worte deutet.

Er hat die Würde gemalt, und zwar die einzige, die uns ganz verständlich werden kann, bei der nichts Fremdes, Zufälliges, Äußerliches mitspricht: die Würde des Menschen. Es ist selbstverständlich die Würde des Mannes. Eine einzige Parallele gibt es zu ihm: Lionardo da Vinci, dessen Louvrebilder sich mit ähnlicher Durchdringung der Frau nähern und dem eine ebenso hohe, rein geistige — vielleicht hier übergeistige — Betrachtung gehört; ein ebenso tiefes Resultat der lateinischen Rasse, wie Rembrandt das endgültige der Germanen. Solche Leute tragen erhobenen Hauptes die Verantwortung der Abstraktion der Künste, und man begreift, daß die Dome und Paläste stürzen mußten, damit ihr Auge den freien Ausblick in die Ewigkeit gewann.

Dome und Paläste sind in Rembrandts Gemälden. Man braucht nicht mehr den Schweiß der Tausende, die das steinerne Gebäude zum Himmel türmten, man braucht nicht mehr das Gold und das Geschmeide, um die Blicke zu schmücken, noch die starre Pracht priesterlicher Symbole, um die Seele in die Tiefe zu locken.

Rembrandt ist der äußerste Gegensatz zu der Kunst, die sich mit der reinen Schönheit der Form befaßt. Er ist der stärkste Prosaist, der durch die Bedeutung seiner Sprache schließlich zu denselben Höhen treibt, die nur dem Wohlklang der Formenpoesie der Alten erreichbar waren. Dem Schönheitsideal der Griechen hat er einen Ausdruck gegenübergestellt, in dem alles Formale durch ein auf unbegreifliche Art veranschaulichtes Erkenntnisbewußtsein ersetzt scheint. Es handelt kaum von Schönheit, es ist dafür zu innerlich; aber es wurzelt so tief in unserer Empfindungswelt und ist uns so natürlich wie den Griechen der Kult, der sich an dem Marmor erfreute. Rembrandt hat damit dem tiefen sittlichen Unterschied, der sich zwischen den beiden Kulturen findet, den denkbar gerechtesten Ausdruck

verliehen. Von allen vorwärts schauenden Künstlern hat er unserer Geistesart damit ein Zeugnis gegeben, das uns erlaubt, nicht vor den Schatten der Alten zu erröten und unser geringeres Glück, unsere geringere Schönheit, unsere geringere Macht mit unseren größeren Geistesgaben aufzuwiegen. Vor diesem im höchsten Sinne repräsentativen Standpunkt bedeutet es wenig, daß er Holländer war und wie er sich bildete oder von anderen gebildet wurde. Bei Rubens bedeutet alles das schon mehr; am meisten von den dreien bedeutet es bei Velasquez, der uns vielleicht infolgedessen als der wenigst Bedeutende erscheint.

In London hängen in einem Raum schöne Velasquez und Rubens und schöne Rembrandts zusammen. Die Wallace-Sammlung ist das für die nordische Kunst, was für die florentinische Malerei die Uffizien bedeuten. Man kommt hier unseren Leuten nahe, sie leben und reden miteinander wie gewöhnliche Sterbliche. Hier hängt die Schalksknechtlegende Rembrandts: der Alte mit dem Turban, der zu den Dreien spricht, dem Knecht und den beiden, die ihn gebracht haben.

Er spricht auch noch zu vielen anderen.

Man hat bei Rembrandt den Realismus seiner Beobachtung gerühmt, die Schärfe seiner Gebärden, sein Mienenspiel. Schon die Anatomiestunde wird deshalb als genial gefeiert. Ich glaube, in all diesen Genialitäten übertrifft ihn Franz Hals, und finde, daß seine Bedeutung gerade darin liegt, daß er sich diesen billigen Ehrgeiz mit den Jahren abgewöhnte. Teile von Rembrandt findet man in vielen Holländern anderen Namens besser, nur: er ist der Architekt, die anderen sind Dekorateure. Sie erscheinen wie Detaillisten neben ihm. An der einen Seite des genannten Bildes hängt das lachende Ritterbrustbild von Franz Hals, es erscheint wie Geschwätz; an der anderen die berühmte Dame mit dem Fächer von Velasquez, sie bleibt kalt und leblos; gegenüber glänzt der schönste Gainsborough, er wirkt wie ein Kostümbild. Sie alle wurden gemacht, um zu gefallen. Sie haben etwas von Schein; freilich, ein mannigfaltiges, an herrlichen Wundern reiches Scheinen. Aber sie sind im allerletzten Sinne nicht so nötig wie Rembrandt.

Die Bedeutung jedes Menschen liegt in der Bedeutung, die er den anderen zuerkennt. Sein Wert ist die Art des Wertes, den er aus dem Leben zieht; wichtig an ihm ist, was ihm wichtig erscheint. Es gehört keine bewußte philosophische Tiefe dazu. Die kleine Spitzenklöpplerin van der Meers ist eine stärkere und tiefere Konzentration als alle symbolischen Malereien. Der Instinkt entscheidet, aber nicht der Ich-Instinkt; sondern jener größere, unfaßbare, der in einem ganz klaren, ganz gesunden, ganz treuen Menschen zuweilen, wenn es ihm gelingt, das kleine Ich, das hübsche Bilder machen will, ganz zu vergessen, Offenbarungen vollbringt. Rembrandt hat solche Momente gekannt und nur ein einziger nach ihm, der ihm im Innersten verwandt ist: Millet. Wie eine kolossale Offenbarung wirkt das Londoner Bild. Man frägt sich, wo diese Menschen herkommen, die da miteinander reden. Das berühmte Helldunkel hat wohl nie eine größere Verwendung gefunden; es vergeistigt hier den Vorgang, es gibt die Wolke, auf der zu Zeiten Michelangelos Gottvater zu sitzen pflegte und die ihm

so viel Unbequemlichkeit bereitete, um seine unteren Extremitäten den Blicken der profanen Menge würdig darzubieten. Gewaltig leuchten aus diesem magischen Kranz die Blicke hervor. Nicht nur die Augen der vier Leute blicken sich an, man sieht sie kaum, das Gegenteil wäre ein billiges Mätzchen; sondern die Körper blicken einander zu, unbewußt, viel mehr als es Augen können; jede Linie der Drei spielt eine andere Beziehung zu dem Sprechenden, und noch viel mehr jedes Licht, jedes Stück Farbe. Dieses Flächenspiel ist vollkommen überwältigend an Reichtum. Wie arm erscheint die Ausnützung des Linearen durch die Umrißwirkung daneben! Hier denkt man an die Primitiven wirklich wie an etwas Primitives; aus den dünnen Einzelfäden, mit denen sie sich hielten, scheint hier ein wunderbares, volles Gewebe geworden, in dem alle Empfindungen wie in einem reichen, warmen, farbigen Leben zusammenfliessen. Dieser Reichtum vertieft den Vorwurf. Man entdeckt nicht nur die Beziehungen der drei Zuhörer zu dem Sprechenden, sondern die der Drei zu einander. Sie erscheinen wie ebensoviele Generationen, ebensoviele Klassen, ebensoviele Weltanschauungen, Arten, die hier zusammenkommen. Äußerlich ist diese Verschiedenheit durchaus nicht gesucht. Der Knecht und der Knappe sind gleichaltrig und übrigens bekannte Modelle; der eine von ihnen ist der Josef des Berliner Potipharbildes, der andere kehrt, wenn ich mich recht erinnere, in mehreren Porträts wieder; der Alte der Drei ist der Bruder Rembrandts, den er so oft gemalt hat. — Delacroix nannte die Natur ein Diktionär. Rembrandts Modelle möchte man den Stilelementen der Bauten der Alten vergleichen, die sich immer ähneln und sich zu immer verschiedenen Werken zusammensetzen. Und wirklich ist solche Bilderkunst nur den edelsten Werken der Architektur vergleichbar, die jenseits der dummen Deutung stehen. Wer fragt, was sich diese Menschen auf dem Bilde sagen, wer möchte hören, was hier verhandelt wird! — Es mag sehr tief sein und weise, was der Alte sagt, es kann nur mattes, banales Zeug werden, wenn man es in Worte fassen wollte; wie umgekehrt alles nur matte Malerei werden kann, die in Farbe legen will, was Goethe in seinem Faust aussprach. Aber den Impuls möchte man wiederholen; man möchte mit anderen Menschen so feierliche Momente haben wie diese Leute miteinander, man möchte, wenn man Künstler ist, so gehört werden, mit diesem in Blicken sprechenden tiefem Verstehen, wie dieser Alte, der mit seiner Linken die Scheide wegzuräumen scheint, die meine Seele von der deinen trennt.

* * *

Rembrandt war nicht fortzusetzen. Er vollendete sich selbst. Bode legt mit Recht das Londoner Bild in seine letzten Jahre. Es scheint von einem Menschen gemacht, der das Vielfache des Lebensalters des Meisters erreichte. Jeder Ausbau der Mittel dieses Einzigen muß zur Unkunst führen; das hat die Natur bei allen Leuten, die über die Kunst hinausgehen, so eingerichtet. Zur Fortpflanzung gehört weniger Gehirn als Sinnlichkeit. Auch in der Kunst. Rubens besaß Vorrat davon. Die Nachfolgerschaft hat eigentlich nichts anderes getan, als seine unan-

ständige Sinnlichkeit — Gott segne sie! — und die des Franz Hals — auch sie sei gesegnet! — zu verschleiern. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts hatten dafür alle Talente. Dieser Rubenssche Trieb langte in das 19. Jahrhundert hinein und wurde hier eine ernstere, aber nicht weniger schöne Sache, für die heute die Herzen der Freunde unserer Malerei dankbarer als je schlagen. Er war das weit wallende Banner — Delacroix hielt es —, um das sich die revolutionären Elemente gegen die klassische Komposition sammelten, die eine starke Reaktion ins Leben zurückrief. Es waren nicht die repräsentativen Prachtgemälde des Vlaamen, die diese Sammlung vollbrachten; was zum Leben rief, war das Lebendige, das in seinen rasenden Pinselhieben kochte, das Schäumende seiner starken Sinne, das wie ein Aufschrei blühenden Seins an die Gegenwart gemahnte, während sich das Empire entschloß, noch einmal in die Vergangenheit zurückzupilgern.



NACH EINEM HOLZSCHNITT VON DÜRER



ALTER HOLZSCHNITT DER WIENER HOFBIBLIOTHEK

DAS EMPIRE



DAS EMPIRE

Die klassizistische Reaktion, die sich am Ende des vorvorigen Jahrhunderts in Frankreich vollzog, als David eines Tages aufhörte, wie Fragonard zu malen, wirkt auf den ersten Blick widersinnig, weil ihr Träger just die Revolution war. Es scheint unbegreiflich, daß man gerade etwas Altes als revolutionäres Symptom äußerte, das entschieden Rückschrittliche als künstlerisches Stichwort des Fortschritts. Literarische Dinge allein vermögen das nicht zu erklären, auch nicht die Vorbereitung dieser Strömung in den Jahren vor der Revolution. Daß man in einer gewissen Epoche, in gewissen Persönlichkeiten der römischen Geschichte erstrebenswerte Verwandtschaft und nacheiferungswürdige Helden erblickte, war noch kein Grund, alle äußerlichen Differenzen soweit zu vergessen, daß man die moderne Kleidung mit der Toga vertauschte. Was man in jenem höchst dramatischen Moment, dem entscheidendsten, den es wohl in der Geschichte eines Volkes je gegeben hat und der sich zumal einer leicht beweglichen Nation wie den Franzosen mit doppelter Kraft aufdrängen mußte, suchte, war eine geschlossene Äußerungsform, eine Sprache, die etwas von der ungeheuren Würde auszudrücken vermochte, zu der sich das Volk in der Revolution erhob, eine Kunst, die unmittelbar in Formen faßte, was diese große Zeit an Außerordentlichem bot. Was man suchte, war das einfache Ideal der Volkskunst, ein weithin sichtbares Zeichen der Zeit.

Von diesem Postulat war die Kunst der Erben des großen Watteau weit entfernt. Sie befand sich plötzlich in einem unüberbrückbaren Gegensatz zu ihren Zeitgenossen. Es nimmt fast wunder, daß es ihren Meistern bei der Leichtfertigkeit, mit der damals die Guillotine arbeitete, nicht schlimmer erging. Denn diese gerade waren die denkbar treusten Vertreter aller revolutionsfeindlichen Instinkte; nicht nur, weil sie stofflich mit der verführerischen Zeit des Königtums verwachsen waren, der feinste Niederschlag des heiteren Rokoko, das den Hof der Ludwigs ergötzt hatte, sondern weil ihr ganzer Apparat, ihre gesamte Ausdrucksform den Revolutionsleuten ins Gesicht schlug. Auf einer der vielen rohen Abbildungen der Greuelszenen der 90er Jahre sieht man einen feinen Kavalier in größter Entzückung ein Kunstblatt in einem Trödlerladen betrachten, während ihm

von hinten ein Jakobiner in der Toga, die phrygische Mütze auf dem wallenden Haar, das römische Schwert lachend in die Rippen stößt. Man könnte keinen stärkeren Gegensatz finden, als die ganz verfeinerte Amateurkunst Fragonards, das dekadent Genüßliche, das sich an den wunderbaren Stichen der St. Aubins ergötzte, und das Römertum der jungen Republik. Es scheint, als hätten sich die uralten Rollen des Nordens und Südens vertauscht, als sei aus der Kultur der Barbar, aus der Barbarei der Kulturmensch geworden.

Die geschichtliche Kritik, die uns heute so leicht fällt, die in der Rubens-Watteauschen Tradition das Heil sieht und den Klassizismus als schädliche Unterbrechung der Entwicklung moderner Malerei betrachtet; die Einsicht, daß das, was man verlor, gesünder, natürlicher als der entlehnte Erfolg war, alles das entging diesen Republikanern vollkommen. Sie waren naiv wie die Jugend; denn die soziale Umwälzung, die alle Elemente von oben nach unten kehrte, machte fast ein neues Volk aus ihnen. Es war damals zwischen einem Franzosen und einem Bürger der Vereinigten Staaten mehr Verwandtes, als zwischen dem Pariser des Königtums und dem des Directoire. Daß die Jugend nur eine Verjüngung, daß das Volk im Blut noch dasselbe und am Ende seiner Kraft war, bewies der Umstand, daß es auf die Vergangenheit zurückgriff, statt etwas Neues zu schaffen, daß schließlich diese Renaissance in eine Art Altweibersommer ausartete. Aber: recht hatten sie von ihrem Standpunkt; nicht nur weil sie sich plötzlich an die paar Tropfen römischen Blutes in ihren Adern erinnerten, nicht nur weil sie in dem vlämischen Element der Watteauschen Tradition etwas Fremdes erblicken durften; — was kümmerte sie die Historie, daß dieses Fremde schon in der Gotik gekommen war! — weil sie sich wenigstens Lateiner fühlen wollten, wenn es ihnen nicht vergönnt war, französisch zu sein; vor allem: weil sie etwas anderes in der Kunst wollten als Luxus, als das Werk, das nur den Reichen gehörte.

Auch bei Napoleon war es nicht nur Klugheit, daß er diesem Wunsche seines Volkes Rechnung trug. Ein Nero mit Intelligenz, ein Monstrum gewaltigster Widersprüche, ganz realistisch, aber in seinem Realismus so gigantisch, daß in der Moderne kein Raum für ihn ist, ein Mensch mit einem Größenwahnsinn, wie ihn nur das Zeitalter der Römer erlaubte, kommt ans Ruder und erobert sich die Welt. Nicht die barocke Zierlichkeit seiner gekräuselten Vorgänger vermag ihm die würdige Kulisse seines Dramas zu geben, er kann nicht von der eroberten Gegenwart, die sich elend ihm zu Füßen windet, die künstlerische Weihe empfangen und zwingt die Schatten grauer Vergangenheit, den Nimbus seines Throns zu gestalten. Es ist fast selbstverständlich, daß er, als ihn eine Kriegslaune nach Italien ruft, nicht achtlos an den Ruinen einer Zeit vorbeigeht, in der es für ihn eine Lust gewesen wäre, zu leben. Ein großes Mysterium mag er in sich getragen haben, die Tragik, zu spät zu kommen, die vielleicht seinen unersättlichen Kriegsdurst miterklärt. Hier mag der Schweigsame genossen, an dieser Vergangenheit noch stärkere Verachtung für die Gegenwart geschöpft haben. Es ist ein anderer Eklektizismus als der unsere, der ihn begeistert, und in seiner Zeit steht er vollends

allein. Dies Italien war für ihn kein Feindesland, nichts Fremdes; er hatte ein besseres Verständnis für seine höchste Art, als die Italiener selber, die mit spöttischem Lächeln zusahen, wie er ihnen die wenigst geschätzten Bilder, die kaum bekannten frühsten Meister ihrer Kunst entführte. Aber Napoleons Spuren in Italien sind nicht die des Räubers allein. Seine wohlüberlegten baulichen Ergänzungen haben fast etwas von der zärtlichen Fürsorge des eingeborenen Fürsten, der sein Land schmückt.

Er nahm nicht nur Fra Angelicos Tafeln mit. Was er nicht mitführen konnte, diese unbegreiflichen Ruinen der ganz Alten und ganz Großen, das grub sich tief in seine Seele, und er gedachte es bei sich zu Hause neu aufzubauen, wie er es fühlte, napoleonisch.

Und dieser selbe Mensch, der das römische Viergespann über dem Portal von St. Marco entführte, gab den modernen Rechtskodex und schwächte die Länder, die er nicht erobern konnte, indem er ihr Münzsystem fälschte, das heißt, war in jedem seiner Mittel — modern.

Dieses Neuzeitliche in der römischen Toga war der Nonsens und verhinderte die Ausführung des Stilplans. Napoleon hatte einfach keine Zeit, zum Stil im Großen zu werden; es langte nicht zu den recht weitläufigen Bauten seiner römischen Kollegen, — von den Ägyptern gar nicht zu reden, von denen er einige Muster nach Paris sandte. Er brachte gerade das Innere des Hauses, das Zimmer, das Möbel halbwegs fertig, sehr klassische Gemälde, Dinge, die man mitnehmen konnte . . .

Die Architektur trat vergleichsweise vollkommen zurück. Die Renaissance Michelangelos hatte eine artistische Architektur gegeben, es war Baukunst mit Betonung der letzten Silbe. Das Empire wurde lediglich eine Frage der Teilkünste, und mit so großem Recht die vor kurzem verrauschte Mode unserer Zeit die kühle Vornehmheit napoleonischer Möbel und Geräte erkannt hat, die künstlerische Essenz, das, was ihnen eigen ist, scheint sich zwischen den Fingern zu verflüchtigen; — vielleicht ist es uns gerade deshalb wertvoll.

Das Empire ist der krampfhafte Versuch, der Entwicklung der Kunst eine andere Richtung zu geben, ohne das man die Kraft hatte, dieses andere neu zu gestalten. Es ist Torheit, darin nur eine klassizistische Tendenz zu sehen; es war eine Vorahnung dessen, was uns heute bewegt und, ohne daß wir es formuliert haben, bereits in festeren Umrissen vorschwebt: eine Sozialisierung der Kunst, Stil im allgemeinen, nicht nur im Bilde. Die Zeit war noch nicht gekommen, noch fehlte ihr die tausendfältige Vielgestaltung durch die Faktoren, die sich das neunzehnte Jahrhundert eroberte und die dem Stand die materielle Bedeutung gegeben haben, der durch die Revolution die politische gewann. Man hatte sich das Recht auf einen bürgerlichen Stil erkauft, ohne die Mittel zu haben, von dem Rechte Gebrauch zu machen. Der Begriff des Bürgers existierte zunächst nur in der Anrede zwischen den Republikanern. Erst nachdem er sich seine soziale Unabhängigkeit geschaffen, konnte er eine Form finden.

Und weil dem Empiregedanken, in Frankreich und Deutschland wenigstens, diese fruchtbare Sphäre abging, auf die er berechnet war, wo der Klassizismus

Mittel zum Zweck hätte werden können, ein Sprungbrett für eine allgemeine künstlerische moderne Kultur, wie in unseren Zeiten andere archaistische Tendenzen; weil er sich die klassische Form aussuchte, die unglücklichste, weil fertigste und daher nicht entwicklungsfähige, die er finden konnte, deshalb artete er wiederum nur in Einzelheiten aus.

In der Malerei erhielt sich, was segensreich im weiteren Sinne an ihm hätte werden können. Man stellte den festen Umriß in der Malerei wieder her, la probité de l'art, wie es Ingres nannte; das konstruktive Element, das eine unmittelbare, praktische Verbindung mit den nutzkünstlerischen Tendenzen der Zeit geben kann und an dessen Zerstörung die gesamte Malerei bis dahin mehr oder weniger konsequent gearbeitet hatte. Stil ist Linie. Und die moderne Kunst war schon zu weit, als daß der Klassizismus nur ein Nachlallen, die neue Linie nur eine Wiederholung der alten sein konnte. Geeignete Hände sorgten, daß die klassische Linie zu einem Element wurde, das der modernen Malerei erhalten blieb und, wenn auch weniger unmittelbar als das koloristische Element der Delacroixtradition, bis heutigen Tages segensreichste Einflüsse ausübt.

Wie die Mehrzahl der Pädagogen noch heute genug schlagende Gründe für die Beibehaltung der griechischen und lateinischen Sprache auf unseren Schulen findet, nicht als Kulturträger, sondern als denkbar bestes gymnastisches Mittel für die Ausbildung des Intellekts, das, gerade weil es keine praktische Bedeutung besitzt, weil es nicht die Subjektivität des Lernenden herausfordert, den sozusagen mechanischen Hirnapparat ausbildet, der, einmal fertig, nur die erlangte Beweglichkeit behält und vergessen kann, was sie ihm verschaffte, geradeso hat die klassische Form in ihrer kühlen Neutralität als Lehrmittel ihre Vorzüge. Es ist ein einfacher Blödsinn, von dem Schüler zu verlangen, daß er an der Natur malen und zeichnen lerne, genau so unsinnig, wie wenn man dem Menschen, der die erste Stunde Mechanik lernt, eine moderne Dampfmaschine vor die Nase setzte, um ihm daran die Elemente seiner Wissenschaft klar zu machen. Die Organe, die den höchst komplexen Erscheinungen der Natur gerecht zu werden vermögen, müssen erst gebildet werden, und daß dies in Paris auf Grund einer auch heute noch bestehenden klassischen Tradition geschieht, erklärt zum Teil den enormen Unterschied des französischen und deutschen Malniveaus. Der Franzose geht in die Lehre und zwar zu Leuten, die — mögen sie noch so große Philister sein — etwas von dem Lehramt verstehen. Lecoq de Boisbaudran, aus dessen Schule so viele Moderne, Fantin, Lhermitte, Cazin, Roty u. a., hervorgegangen sind, hat nur mäßige Bilder gemalt, aber das glänzende System seiner Grammatik, das er seinen Schülern beizubringen wußte, war deshalb nicht weniger ersprießlich. Man zwingt in Paris dem sprühenden Talent, das am liebsten große Flächen, gleichgültig was sie darstellen, bedeckt, bestimmte Begriffe auf, das Gerippe, das sein muß, auch wenn es nachher unter dem Wachstum der Persönlichkeit verschwindet.

INGRES

Es bedarf keiner pädagogischen Rücksicht, um den großen Leuten, die uns den Klassizismus beschert haben, gerecht zu werden. Der wütende Kampf zwischen Realismus und Klassizismus ist zu Ende. Wir haben keine Schlagworte mehr und haben in diesen Leuten noch etwas anderes zu sehen gelernt als unpersönliche Professoren. Sie waren vor allem Kulturhüter, die mit ihrer Tätigkeit eine Art Heilung vernachlässigter ästhetischer Instinkte vollbrachten. Sie erhielten nicht nur in höchst persönlicher Art eine überlieferte Form, die sie höchst persönlich erweiterten oder umgestalteten, sondern erhielten und erneuten den Sinn für die Form. Ingres ist schon deshalb unsterblich. Die Kunst wurde unter ihm zu einer Kultursprache höchster Reinheit, während sie unter seinem Lehrer David durch ungestüme Größe geherrscht hatte, die unverkennbar den Stempel des Emporkömmlings trug. Der Schöpfer der „Krönung" war ein großer Rhetoriker von ungeheuerlicher Kraft, der richtige Imperatormaler, der sich die römische Form wie ein oberflächliches Dekor umgürtete, das die mächtigen Lenden freiließ. Wie wenig sein innerstes Wesen damit zu tun hatte, wenn er sich gehen ließ, zeigt so manches Porträt, z. B. das unvollendete und glänzende Bildnis der Marquise de Pastoret an der Wiege ihres Kindes, im Château von Moreuil in der Picardie, oder die herrlichen Porträts des Louvre, zumal das köstliche Bild der Mme. Seriziat mit ihrem Kind, das seit kurzem den Krönungssaal des Louvre ziert. Es hat in seiner fabelhaften Frische der Farbe und des Pinselstrichs sehr viel mehr mit dem Geiste des Franz Hals als mit Rom zu tun.

Ingres dagegen war selbst in unbeobachteten Momenten nie unmittelbar in diesem Sinne. Lapauze zitiert in seinem Werk[1] den Ausspruch, daß Poussin nie so groß gewesen wäre, wenn er nicht eine „doctrine" gehabt hätte. Diese Doctrine war bei Ingres nicht lediglich eine Gelehrtenfrage, über die es heute noch so leicht fällt, zu lächeln, sondern eine zum Bewußtsein gelangte Organisation

[1] „Les dessins de J. A. D. Ingres de Montauban" bei J. E. Bulloz, Paris 1891 enthält 600 der schönsten Zeichnungen, die Ingres seiner Vaterstadt vermachte, in wundervollen Kohlendrucken. Man könnte auch auf Deutschland den Wunsch Benjamin Constant's übertragen, daß alle Schulen des Landes mit diesen Reproduktionen ausgestattet seien. — Im vorigen Jahre hat Lapauze ein weiteres Werk seinem und Ingres' Ruhme zugefügt: „Cent portraits dessinés de J. A. D. Ingres" mit hundert der schönsten Zeichnungen aus allen berühmten Sammlungen. (Bei demselben Verleger.) Gegenwärtig arbeitet Lapauze an einer umfassenden Biographie Ingres'.

weit reichender künstlerischer Instinkte. Als Ingres zur Herrschaft kam, war die große Zeit der Imperatorengeste vorbei. Man hatte nachdenken gelernt. Die Gebärde hatte die historische Bedeutung verloren, sie gewann an Vertiefung, rief keine stolzen politischen Utopien zurück, aber verdichtete künstlerische Träume. Napoleon hatte in dem Lande der klassischen Kunst nur Regionen geistesverwandter Vorgänger gesehen. Mittlerweile war man der Seele der klassischen Kunst oder vielmehr ihrem göttlichen Leibe näher gekommen. Mengs' Kopien der pompejanischen Fresken waren bekannt geworden, Lord Elgin rettete die Parthenonskulpturen, die Deutschen fanden die äginetischen Reste. Das Feld erweiterte sich, und gleichzeitig erweiterte sich die Betrachtung. David war ein verkleideter Römer, Ingres wurde Grieche, aber Grieche in einem sehr weiten Sinne, rein ästhetisch unendlich universeller als z. B. unser Goethe. Er fand das Griechische in den Fresken Giottos wieder, die er als Träger des Ausdrucks über Raffael stellte und die er „knieend" kopierte und er stand nichtsdestoweniger der Richtung Viollet-le-Ducs freundlich nahe. Er verfolgte die Linie. Als er sich später immer mehr auf die Griechen beschränkte, geschah es, weil er bei ihnen in erster Hand fand was er suchte. Er war ebenso sehr Zeichner wie David Maler; ja, er ist der größte Zeichner gewesen, den je die Kunst besessen hat. Als die Renaissance den Marmor der Alten entdeckte, machte man in Italien und in Frankreich Skulpturen. Die Zeit hatte noch die Kraft, sich in demselben großen Material zu versuchen, in dem ihr die Entdeckung übermittelt wurde. David versuchte sich vergeblich als Bildhauer. Ingres verzichtete, aber der Verzicht konzentrierte die Äusserung in dem kleineren Feld zu einer ungeheuerlichen Dosis. Er erscheint wie ein Linienreservoir; es ist, als habe er all die mächtigen Impulse, die er empfing, in seine Form gießen wollen. Er gleicht in seiner „Odaliske", in der „Baigneuse" oder dem „Roger délivrant Angélique" einem auf das äußerste gespannten Bogen, vor dessen elastischer Wucht sich unser im Malerischen verweichlichtes Gemüt wie erschreckt niederduckt, um nicht im Innersten getroffen zu werden. Sein „Bain Turc" [1] ist Raffael's kostbarsten Werken gleichwertig, ebensosehr ein strahlender Gipfel unserer Kunst, wie die Wandgemälde im Vatican einer der alten. Alles in Allem, trotz aller Vergleiche, die er herausfordert: ein Unvergleichlicher, den man nicht mal originell nennen möchte, um ihn nicht in seiner kostbarsten Eigenschaft herunterzusetzen; kein Epigone, sondern die Verdichtung des höchst entwickelten Instinktes eines Volkes, das sich alles erobert hatte, was die Welt an Macht und Reichtum besaß, in dessen Bewußtsein die Herrschaft Napoleons ein natürliches Symbol seiner Größe darstellte, die so weit über Napoleon hinausging, daß die politische Niederlage nur als äußerliche Episode zurückblieb und höchstens dazu diente, die Energie zu vertiefen.

Und es war nicht nur der Franzose in Ingres, sondern der nordische Instinkt überhaupt, der sich energischer als je zuvor, ja fast mit der Heftigkeit einer ersten Begegnung mit den Griechen auseinandersetzte. Er hatte den Norden, bevor er

[1] Sammlung der Prinzessin Broglie in Paris.

den Süden nahm, und er hatte ihn viel mehr als er selbst glaubte. Ich kann mich nie enthalten, bei Holbeinschen Zeichnungen an Ingres' Bleiporträts, und bei der Spitzenklöpplerin van der Meer's an Ingres' Gemälde zu denken. Das Nordische gab ihm die Intimität, wenn man damit die Eigenschaft bezeichnen kann, die wir an seinen Schilderungen des Bürgers bewundern. Wenn nichts von ihm da wäre als die Sammlung Bleistiftzeichnungen, die Bonnat besitzt, wäre er unsterblich. Kein Künstler hat das Tausenderlei des äußeren Menschen so festzuhalten gewußt wie Ingres, und er machte es mit einem winzigen Papier und einem Bleistift, der nur die schärfste Linie gab. Hier war wohl die Naturanlage von vorneherein entscheidend. Er konnte mit 20 Jahren zeichnen was er wollte. Bonnat hat eins der frühesten Blätter, das Porträt des Herrn Revoil, ein Unikum, eine „malerische" Zeichnung, die nicht mit der Spitze gemacht ist. Es hängt zwischen dem wunderbaren Ehepaar Leblanc, und man glaubt nie, daß die drei Sachen von derselben Hand stammen. Eine prächtige, weiche Gestalt kehrt dem Beschauer den schönsten Lockenkopf zu. Sie scheint mehr mit lässiger Vorsicht gewischt als gezeichnet; man könnte an einen alten, ganz feinen Engländer denken. Er war 18 Jahre, als er das machte. Gar mancher hätte damit genug gehabt. Mit zwanzig Jahren sah er darin eine Jugendsünde und wurde Ingres.

Vielleicht ist das Nordische auch der wesentlichste Grund, warum Ingres nie konventionell wirkt im engeren Sinne und man mit ihm stets in ein ganz persönliches Verhältnis gelangt. Freilich darf man die malerische Tendenz unserer Zeit nicht als die Erlaubnis nehmen, allen Erscheinungen, die das Malerische nicht im Farbenfleck suchen, barbarisch gegenüberzustehen, und Ingres nicht mit so plumpen Organen behandeln wie z. B. Montrosier[1], der für die Stellung der meisten Angehörigen der älteren Generation zu Ingres typisch ist: Man bewunderte sein — Sitzfleisch. Ne confondons pas la patience avec le génie etc. Er habe mit all seinen Geschichten keinen echten Griechen geschaffen, sondern nur Chic-Griechen. — Montrosier erzählt, wie er mal mit einem „wirklichen", großen Künstler vor van Dyck gestanden und der Künstler wie folgt doziert habe:

„Dies (van Dyck) ist der Maler der Decadence. Alle seine Helden haben dieselbe Gebärde. Nun vergleichen Sie damit Holbein: bei diesem, wenn er einen Geizhals schildert, ist die Geste geizig; wenn er einen Soldaten macht, ist die Geste herausfordernd; wenn es sich um einen Philosophen handelt, ist sie ernst, bei einem Liebhaber leidenschaftlich . . ."

Und Montrosier fügt befriedigt hinzu, man könne nicht richtiger und vernünftiger urteilen, und meint, dasselbe gelte von Ingres. Und schließlich wirft er dem Meister vor, was Rousseau der malenden und schreibenden Frau nachsagte: „Il n'a pas conclu."

Tiefer steigt auch kein Neger-Feuilletonist hinab. Wenn je ein Künstler das verstand, was dieser Autor nicht zu konkluieren weiß, so war es Ingres. Man kann sich fragen, ob es jemals, selbst in den Zeiten der Kreuzzüge Menschen

[1] „Peintres Modernes", Paris 1882. — Diese Auffassung deckt auch heute noch die in Deutschland übliche Schätzung, abgesehen von wenigen Ausnahmen.

von einer größeren Roheit der Bildung gegeben hat als die Generation, die jetzt endlich, Gott sei gelobt, das Zeitliche segnet. Ihre schlimmste Sünde ist die gewisse Anerkennung „trotzdem“, mit der sie Ingres beleidigt. Man kann von Delacroix nicht verlangen, daß er seinem Erzfeind nachlief — trotzdem verdankte er ihm — man kann alle rein malerisch tätigen Künstler begreifen, daß sie sich von ihm abwenden. Künstler haben das Recht, Idioten zu sein, ja sie sind es sich schuldig, und Ingres hat selbst keine Ausnahme gemacht. Auch rein menschlich, wenn man das bißchen Eigene, was wir haben, hausmütterlich hüten will, kann man die Gefahr solcher Leute wie Ingres mit frommer Warnung erkennen. Vor allem aber soll man sie selber erkennen, wenn man sonst Augen besitzt. Ingres ist kein Rezept, keine Doktrin, sondern ein riesiger, ohne alle Reflexion aufnehmbarer Wert, bei dem die Erinnerung an seine Vorbilder relativ nebensächlich ist, der aber, wenn man ihn erkennt, diese Vorbilder in eine neue, sehr zeitgemäße, weil rein ästhetische Betrachtung rückt, die schlechterdings Kultur ist. David war der Akademiker, zu anders geartet, zu wenig Kulturmensch, um die Überlieferung zu erneuen. Er akzeptierte sie ohne Bedenken, wenn er sie nicht brach. Rafael Mengs war ein Deutscher und sah die Alten sentimental an; er hatte nicht die Mittel, um sie aufzunehmen. Ingres sagte — ich glaube, sein Schüler Janmot zitiert den Ausspruch: Il faut manger cela. — Man hat in seiner rein formalen Anschauung der Alten Beschränktheit gesehen; es war Größe; er wollte keine Sittlichkeit malen, sondern Arabesken.

Es läßt sich heute nicht mehr über das Prinzip seiner Äußerungsform streiten. Was bei allen anderen unzeitgemäß und töricht hätte sein können, war bei ihm, weil es ihm gelang, eine enorme Tat. Unbegreiflich ist, daß die Romantiker so sehr von Delacroix befangen blieben, nicht mal die Absichten des Odalisken-Malers zu erkennen. Freilich konnte Baudelaire nicht ahnen, wie entbehrlich die eigentliche Romantik und wie notwendig uns der Nicht-Idealismus Ingres' einmal sein würde. Sie reden immer von seiner Koloristik. Baudelaire versteigt sich zu der ungeheuerlichen Behauptung, Ingres habe vergebens koloristische Effekte gesucht, nach dem Ruhme eines Velasquez oder Lawrence gestrebt u. dgl.[1]. Weil er etwas nicht erreicht hatte, was kein vernünftiger Mensch in ihm als innere Absicht vermuten konnte, hing man ihn tiefer. In Wirklichkeit kolorierte Ingres seine Fläche, das heißt, er überzog sein Modelé mit Farbe. Diese Farbe mag in anderer Verwendung sehr häßlich sein; ich habe nicht den Mut zu behaupten, daß sie nicht die einzig richtige für seine Art war. Ingres hat selbst einmal den sehr tiefen Satz ausgesprochen, daß ein großer Künstler immer die Farbe findet, die zu seiner Zeichnung gehört. Vielleicht wird man die seine einmal in den Himmel erheben. Über seine Malerei dagegen ist schon heute nicht mehr zu streiten. Die Mme. Granger von der Centenalausstellung, mit der viereckig ausgeschnittenen Brust und dem turbangeschmückten Haupt, an dem der Maler Granger mitgearbeitet hat, ist schlechtweg eine unsterbliche Malerei, und es bedurfte 1900 keiner be-

[1] Baudelaire's „Salon“ des Jahres 1846 in seinen „Curiosités Esthétiques“.

sonderen Verrenkung, um von ihr den Weg zu Courbet oder zu der „Sortie du Bain" Bazille's zu finden, dem Manet Genosse und Lehrer war. Man kann bei dieser Art Betrachtung, die freilich nach meiner Ansicht nur einen relativ geringen Teil Ingres' trifft, den Grad von Berechtigung erkennen, mit dem die heutigen Franzosen in Ingres den Vater des Naturalismus feiern[1].

In Wirklichkeit ist seine Bedeutung selbst heute noch kaum übersehbar. Puvis ist tot, Degas ein alter Mann; aber die Medizin, die diesen beiden äußersten Polen dieselbe Hand reichte, lebt noch unerschöpft. Zum Segen gehört der richtige Magen; eine Anlage, die gerade die eine Aktion braucht, um zu reagieren und dem Körper Gesundheit zu geben. Das gilt auch von der Doktrine Ingres'. Gift wurde der Klassizismus nur überall da, wo nichts mehr zu holen war, in Deutschland im Anfang des vorigen Jahrhunderts, in England in unseren Tagen. Und auch da hatte er vielleicht den Segen, ganz reinen Tisch zu machen und anderen Dingen Raum zu schaffen.

---

[1] Roger Marx sieht in ihm „un réaliste impénitent, inexorable, le fondateur officiel du naturalisme" und trifft sich dabei mit Baudelaire. Offenbar spielt der Schätzung eines Ingres der französische Rasseninstinkt einen Streich. Wenigstens kann man sich solche Auffassungen, die zu denen à la Montrosier wie die Faust auf's Auge passen, nur dadurch erklären, daß der Konventionalismus, dem Ingres zum vollkommensten Ausdruck verhalf, den Franzosen so natürlich ist, daß sie nicht mehr die ungeheuer spezifische Wendung bemerken, die er ihm gab. Wenn man mit dem Begriff Naturalismus überhaupt einen greifbaren Sinn verbindet, kann es nur der Gegensatz zu dem überlieferten Codex sein, das ungezügelte Spiel der Instinkte, die Ingres immer in die scharfe Form einer Überlieferung brachte, die durch ihn in demselben Grade erweitert wurde als er nicht Akademiker, sondern Künstler war. Der Ausspruch Marx's ist um so auffallender als er richtig in den Porträts Ingres' eine Fortsetzung der Davidschen Porträts erkennt. Selbstverständlich bringt jeder Künstler, der an der Tradition arbeitet, einen Posten „Naturalismus", d. h. eigene Erkenntnis, eigene Formen und Farben mit, die sich immer am deutlichsten in der Porträtkunst zu erkennen geben. Es gehört aber durchaus keine besondere Anstrengung dazu, um in den Porträts Ingres' — nur in sozusagen vergeistigter Form — dieselbe Stillinie zu finden, die ihn ebenso der Tradition, der er dient, zuteilt wie z. B. ein Porträt Ghirlandajo's deutlich das Quattrocento verherrlicht. — Alles was man irrtümlich Ingres nachsagt, könnte man mit etwas mehr Recht auf David verwenden, dem schon die Anlehnung an die weniger gezügelte römische Formenwelt zu einem relativen Naturalisten, im Vergleich zu Ingres, machte, und der folgerichtig diese Tradition in seinen Porträts übertraf, während sein Schüler nie dazu gelangte, selbst mit seinen glänzendsten Bildnissen die wunderbare Odaliske oder dergl. in den Schatten zu stellen. Und ist nicht die Verschiedenheit in der Nachfolgerschaft der beiden ein sprechender Beweis? Kein Ingres konnte einen Gros hervorbringen. Hier die rohe Fuge eines temperamentvollen Proletars, dort der reine Gesang Chassériau's.

Anders steht natürlich die Frage, wenn man mit dem Naturalismus Ingres' seine tief natürliche Organisation meint, aber diese geht über die gewohnte Deutung der Begriffe weit hinaus. Sie ist die Gesundheit seiner Architektur, die ihm seine unübersehbare Bedeutung für die französische Monumentalmalerei sichert. — Ich lasse diese Seite hier im einzelnen unberücksichtigt. Sie wird das Leitmotiv des zweiten Teils des dritten Buches (Die Tradition Ingres).

DIE DEUTSCHE KUNST

In Deutschland rächte sich die Abhängigkeit des 18. Jahrhunderts von den Franzosen. Seit Dürer hatte es in Deutschland keinen deutschen Maler gegeben, und selbst in dieser Blütezeit äußerte sich das Wesentliche deutscher Kunst immer mehr in zeichnerischer als malerischer Art. Deutschland allein war das Land, wo sich die germanische Tradition rein erhielt und der Einfluß der Italiener der Renaissance so gut wie unbemerkt blieb. Alle anderen germanischen Länder setzten sich in ihren besten Künstlern mit Italien auseinander; sowohl Flandern wie Holland empfingen von Italien, und umgekehrt; Deutschland bleibt so gut wie unbeteiligt. Die politischen Zustände des 17. Jahrhunderts, die Verwüstung durch den dreißigjährigen Krieg allein haben es nicht gehindert, an dieser höchst wohltätigen künstlerischen Durchsetzung, der Völkerwanderung der künstlerischen Instinkte der Länder, teilzunehmen, die das 17. Jahrhundert und noch mehr die folgenden ausfüllt; es war spröder als die andern. Auch die anderen lernten die Geißel des Krieges kennen, ja, wir haben Völker gesehen, die in den Zeiten tiefsten politischen Niedergangs die stärksten Maler hervorbrachten. Unsere größten Dichter haben in den dunkelsten Perioden unserer Geschichte geschaffen. Daß wir es in der Kunst nicht ebenso gemacht haben, liegt an dem Mangel unseres Genies an malerischen Instinkten. Der Deutsche ist Musiker, Dichter; nichts weniger als Maler. Diese Einsicht behält ihre relative Bedeutung selbst bei den Werken unserer glänzendsten alten Meister, wenn man sie außerhalb Deutschlands sieht. Die Tribuna der Uffizien in Florenz vereinigt wundervolle deutsche und italienische Werke. Die Anbetung der Könige Dürers und die Eva Cranachs sind für beide Meister klassische Werke, und der Zufall will, daß gerade in ihnen das Malerische ihres Könnens — wenigstens bei Dürer, bei Cranach müßte man die ruhende Nymphe des Leipziger Museums nehmen — die denkbar höchste Stufe erreicht. Und man wird sich trotzdem nicht enthalten können, in ihnen an diesem Ort am wenigsten diese Eigenschaft zu bewundern. So fabelhaft die Pracht der Details an dem Dürerschen Bilde ist, so bezaubernd die kühle Nacktheit der Eva, sie erscheinen wie Werke einer anderen Kunst als die des Raffael und Tizian, die man daneben erblickt. Es ist, als habe nur der Zu-

fall ihnen dasselbe Werkzeug zu gänzlich verschiedenem Schaffen gegeben, und man hält es kaum für möglich, daß ihre Werke gleichzeitig mit denen Raffaels entstanden. Was man bei dem einen bewundert, vergißt man völlig bei dem anderen; es sind nicht die Unterschiede der Persönlichkeit, nicht was etwa einen Raffael von einem Lionardo scheidet, nicht der Gegensatz der Nationen, wie etwa zwischen einem Antonello und einem Bellini, nicht die Zeitdifferenz oder die Verschiedenheit der Kulturen — so groß diese auch sein mag, die gleichzeitige Betrachtung nicht nur italienischer und nordischer, sondern der Werke aller möglichen Kulturen hat uns an sie so gewöhnt, daß sie uns kaum mehr als eine Kostümfrage ist — nein, hier handelt es sich um ganze Gattungsunterschiede, die so unüberbrückbar sind wie der Gegensatz, auf dem sie teilweise beruhen: der zwischen Malerei und Skulptur, der Unterschied zweier Künste.

Die deutsche Kunst ist nie über die Gotik hinaus gelangt. Ihre teuersten eigentümlichsten Eigenschaften sind gotisch geblieben, auch nachdem die gotische Form gefallen; d. h. sie wirken durch den Umriß, nicht durch die Fläche. Man genießt ihre Werke am besten im Holzschnitt, wie Dürer am stärksten in seinen Holzschnitten wirkt.

Es ist im Grunde natürlich dasselbe Merkmal, das ursprünglich überhaupt den Norden von dem Süden schied, der Unterschied, den wir etwa zwischen einem Franz dem Ersten von Clouet und einem Franz dem Ersten von Tizian finden. Nur daß dieser Unterschied in Deutschland erhalten bleibt, während er sich im ganzen übrigen Norden verwandelt, ist das Auffallende. Ja, man kann mit Recht sagen, daß er sich verschärfte, daß manche der alten Deutschen malerischer waren als viele der späteren, die über die gleiche künstlerische Kraft verfügen, daß also hier nicht jene Entwicklung vom Zeichnerischen zum Malerischen zu verfolgen ist, die die vläämische und holländische Malerei auszeichnet. Man braucht nur an Grünewald und an Holbein zu denken, um zwei ganz verschiedene malerische Deutsche zu nennen. Es gibt Porträts von Holbein, die an Giorgione erinnern; was Clouet von ihm nahm, ist gerade nicht dies Malerische gewesen. Man kann zwischen den beiden Franz von Clouet und Tizian nicht zögern, wem man den Vorzug gibt, obwohl beide gleich imposant sind. Das Malerische, das gerade in dem Franz des Louvres von Tizian steckt, ist so bestrickend, so unendlich menschlicher in seiner großartigen Pracht, so viel natürlicher in dem Mittel, mit dem der Ausdruck von Größe erreicht ist, daß es uns nicht nur näher, sondern bedeutender erscheint. Das Große an Clouet kommt mehr auf Rechnung der großen Konvenienz; das Große an Tizian ist die überwältigende Persönlichkeit des Künstlers, die aus den Mitteln ihrer Kunst ihr ureigenes, nur ihren Zwecken dienendes Werkzeug macht, deren genialem Blick eine Medaille als Vorbild genügte, um dies lebensvolle Bildnis zu schaffen.

Das konventionell Lineare bleibt den Deutschen erhalten, es äußert im Verlauf zeichnerische Qualitäten, nie malerische. Man mag von rein deutschen Werken in unserer Zeit nehmen, welche man will, von Rethel und Schwind angefangen bis zu Gebhardt und Thoma, Knaus und Menzel: es sind echte Deutsche, es ist

nicht das Atom fremden Bluts in ihnen: sie sind Zeichner. Zeichner ist der einzige Deutsche des 18. Jahrhunderts: Chodowiecki. Wollte man sie als Maler betrachten, so täte man ihnen blutigstes Unrecht; als Maler erscheinen sie altmodisch; Franzosen oder Holländer vierten Ranges stehen über ihnen. Vor ihren Bildern kann man sich nicht des Unbehagens erwehren. Sie erscheinen kleiner als in dem unscheinbaren Gewand, das ihnen so gut steht. Die kleinste Bleistiftzeichnung sagt mehr von Menzel, als seine ölschwitzenden Malereien, mögen sie kulturgeschichtlich noch so interessant sein, und seine unsterblichen Illustrationen zu Kuglers Geschichte haben eine viel mächtigere Wirkung als die Gemälde derselben Gegenstände.

Es ist also kein Wunder, daß diese urdeutsche Tendenz in dem farbenfeindlichen, rein zeichnerischen Klassizismus restlos aufging, und daß man auch äußerlich die Konsequenz zog, schließlich unter Carstens ganz auf die Farbe zu verzichten. Vielleicht ist die moderne Kritik mit Carstens und seinen Nachfolgern ein wenig vorschnell zu Gericht gegangen, wie man ebenso vorschnell die klassische Periode der Goethe und Schiller abgetan hat. Ohne mich hier in die Frage einzulassen, ob die späteren Werke unserer beiden Dichter wirklich so unverhältnismäßig den viel persönlicheren der Jugend nachstehen, frägt es sich immer noch: hätten sie Besseres auf anderem Wege geschaffen? Sollte nicht der künstlerische Selbsterhaltungstrieb so starker und klarer Naturen richtiger wählen als später die Nachkommen erkennen? — Bei Mengs und Carstens kann man die Frage ohne weiteres verneinen. Mengs hat zweifellos nicht in seinen französierenden Porträts, sondern in Italien sein Maximum geschaffen, und der modernen deutschen Schätzung, die entgegengesetzter Ansicht ist, weil sie das Malerische eo ipso über das Zeichnerische stellt, fehlt wohl überhaupt das richtige Verhältnis zu allen klassizistischen Bewegungen, auch zu Poussin und Ingres, oder sie überschätzt die Mengssche Begabung. Auch Carstens, Overbeck und Cornelius waren keine Genies und haben auf ihre Weise ihre relativen Begabungen so gut wie möglich verwandt. Hätten sie nicht ihre Doktrine besessen, so wäre vermutlich noch weniger aus ihnen geworden, und wir würden heute innerhalb ihrer züchtigen Langeweile nicht mal dem gelungenen Detail begegnen, das nur ein in starker Zucht gehaltener Geist entstehen ließ. Noch viel mehr gilt das von Genelli, dem größten dieser kleinen Zeit, dessen schlimmste Kaprizen nicht die Freude an seinen köstlichen Zeichnungen zu stören vermögen.

Jedenfalls beseelte Winckelmann ein glänzender und gesunder Instinkt, der weit die leicht widerlegbaren Prinzipien überragt, die er selbst und Goethe daraus ableiteten und die das für alle deutsche Kunstbetrachtung typische Werk Lessings hervorbrachten. Gesund daran war die instinktive Sehnsucht nach dem Zusammenschluß einer armen Zeit unter einer respektablen Überlieferung.

Es ist eine merkwürdige Ironie, daß die Schriften der beiden Deutschen Winckelmann und Mengs ihre glücklichste Befruchtung auf Frankreichs Künstler ausübten. Freilich — und diese Kleinigkeit vergaß man vielleicht leichter in der Zeit der französischen Sprachherrschaft — traf hier die Lehre einen uralten Rasseinstinkt.

Man nahm sie hier nicht, weil man zu etwas anderem untauglich war und nichts zu verlieren hatte, sondern man hatte genau das Gegengewicht für den klassischen Ansturm. Man vergleiche die Porträts Davids mit Carstens' Malversuchen. Frankreich versuchte zum zweitenmal das klassische Experiment. Zweihundert Jahre vor Ingres war Poussin in Rom gewesen. Zwischen diese beiden Phasen drängte sich in Frankreich eine reine malerische Schule. Und so sehr David und Ingres diese auch in ihrer Polemik verleugneten, sie ließ sich nicht ganz aus ihrer eigenen Erfahrung entfernen. Sie hatten es leichter als die gleichzeitigen Deutschen, die zum erstenmal dem Anblick des Marmors ausgesetzt waren und wie Fliegen daran vertrockneten. Typisch ist, wie man in Deutschland auf den Klassizismus reagierte und wie anders sich die Reaktion in Frankreich vollzog. Dort Géricault und Delacroix, bei uns die Nazarener, die wiederum nur linear auftraten, auf die klassische Linie eine andere setzten, die halb präraphaelitisch dünnste Verwässerung, halb ein rührendes Altdeutschtum war; sie langte zu allem möglichen, nur nicht zu der Freskomalerei, die der Cornelius'sche Größenwahnsinn mit ihr versuchte. Mit den Münchener Fresken war wohl ungefähr das traurigste Phänomen der Impotenz geschaffen; tiefer ging es nicht.

Rethel und unser teurer Meister Schwind waren die einzigen Starken, die aus der papiernen Sentimentalität Düsseldorfs und Münchens hervorgingen. Schwind gab der deutschen Note der Steinle und Führich das Mark. Es war wieder ein Gotiker, nur zärtlicher, weicher, lyrischer als die Alten. Man könnte ihn den Fra Angelico der Deutschen nennen; nur spielte er in der Malerei nicht die Rolle des Italieners. Er verhalf jener urdeutschen Note, unserem Eigensten, dem Volkslied, noch einmal zu einem künstlerischen Ausdruck, der nicht weniger echt war als die helle Inbrunst der Gesänge Walthers von der Vogelweide. Er schrieb seine Bilder wie Gedichte, er brachte sie getreulich und säuberlich in den Rahmen des Bildes wie früher die Mönche ihre Bücher bemalten, nur freier, nur tiefer; man glaubt ein wunderschönes Buch zu durchblättern, wenn man seine Sachen sieht. — Ludwig Richter legte das Buch in die trauliche, deutsche Wohnstube. Es steht nicht viel von Kunstproblemen darin. Hätte nur einer heute den Mut und die Feder, solche kunstlosen Dinge zu schreiben!

Was Deutschland im 17. Jahrhundert versäumt hatte: sich mit der Malerei Italiens und der anderen auseinanderzusetzen, holte es im 19. nach. Wir verdanken dieser Verspätung, daß uns noch ein Rest urdeutscher Tradition verblieben, und das unterscheidet uns von England und Frankreich. — Weder Frankreich noch England haben eine eigene Kunst, aber beide haben eigene Malereien. Was wir heute in der Malerei mit englisch oder französisch bezeichnen, ist uns so deutlich wie der Unterschied zwischen weiß und schwarz; dabei sind beide Begriffe, analytisch gedacht, so kompliziert wie möglich. Sie lassen sich so zerfasern, daß man alle Elemente ihrer Zusammensetzung entdeckt, nur nichts Urfranzösisches, nichts Urenglisches, sobald man etwa von dem rein Äußerlichen, dem Ethnographischen, dem Typ der Gesichter und so weiter absieht und auf die Art der Gestaltung eingeht. Grob gesprochen sind beide, und zumal die fran-

zösische Malerei, eine Fortsetzung der untereinander verschmolzenen Malerei Italiens, der Vlaamen und Holländer und unseres eigenen teuren Meisters Holbein. Im Louvre hängen französische Primitive, zumal das prachtvolle Martyrium des H. Denis, das Jean Malouel zugeschrieben wird, in den typischen Farben, wenn nicht ganz der typischen Kompositionsart der Italiener zur Zeit Fra Angelicos, so frappant, daß man sich nicht wunderte, wenn es eines Tages als Italien gehörig erkannt würde. Nur der wunderbare schwarzbärtige Henker verrät den Norden. — Fouquet ist der erste große Franzose. Man kann von dem wunderbaren neueren Bild in dem Berliner Museum und dem ganz herrlichen Karl VII. im Louvre noch so hingerissen sein: wenn man an van Eyck denkt, rückt Fouquet in den Schatten des Nachkommen. — Nicolas Froment ist reiner Vlaame und wohl der derbste von allen. Clouet ist nahe bei Holbein gewachsen, Poussin zieht nach Rom, Watteau kommt von Venedig, Delacroix von Rubens; die Landschafter von 1830 bringen die Holländer nach Frankreich, Manet die Spanier, Degas die Japaner. . . . Und wie unsinnig wäre es trotz alledem, nicht in dieser Geschichte das Geschick einer und derselben Malerei zu sehen, eines Körpers, dem die vielfachen Teile nur dienen, um ihn unüberwindlich zu machen!

Wir Deutschen haben keine deutsche Malerei, aber immer noch eine eigene Kunst. Freilich scheint dies noch eben vorhandene, deutsche Kunstideal weniger Errungenschaft, so gern wir es auch so nennen, sondern mehr wie ein uraltes, liebes Möbel, das, während der Feind das Haus plünderte und nachher alles mögliche andere vorging, vergessen auf dem Söller stehen blieb, bis es beim gründlichen Aufräumen endlich von der braven Hausfrau Nationalität triumphierend zum Vorschein gebracht wurde. Das Schlimme daran ist nur, daß es trotz allen Putzens und Herrichtens nicht mehr in unser neues Haus passen will. Es bleibt immer Antiquität; die paar Jahrhunderte, die es auf dem Speicher war, sind nicht wegzuwischen. Die französische Malerei ist zwar etwas jünger, aber doch noch alt genug, und warum haftet ihrer Tradition so gar nichts Rumpelkammerhaftes an? Warum ist französisch immer modern, deutsch immer altmodisch? . . .

Weil Frankreich rechtzeitig die nötigen Liebschaften mit den anderen einging, als die Säfte noch jung und Verschmelzungen natürlich, auf dem Wege der Werbung einfacher Naturinstinkte möglich waren, während wir gar zu lange Junggesellen geblieben sind.

Bei uns begann die kräftige Berührung erst in unserem Jahrhundert, denn was sich Friedrich der Große aus Paris verschrieb, blieb zu seinen Lebzeiten Import, so wohltätig es auch nachher den Kreis Pesnes und und die Schüler Tassaerts fast gegen ihren Willen beeinflußte. Im 19. Jahrhundert aber war die Berührung nicht wie früher in den anderen Ländern eine Massenströmung, sondern das Werk einzelner, und darum stehen unsere Großen so hoch. Wir hatten ihnen keine populären, auf das Notwendige gerichteten Bedürfnisse mitzugeben, sie waren auf sich selbst angewiesen, und sie haben mit ureigener, nicht nationaler Kraft vollbracht, was ihre Ahnen vergessen hatten.

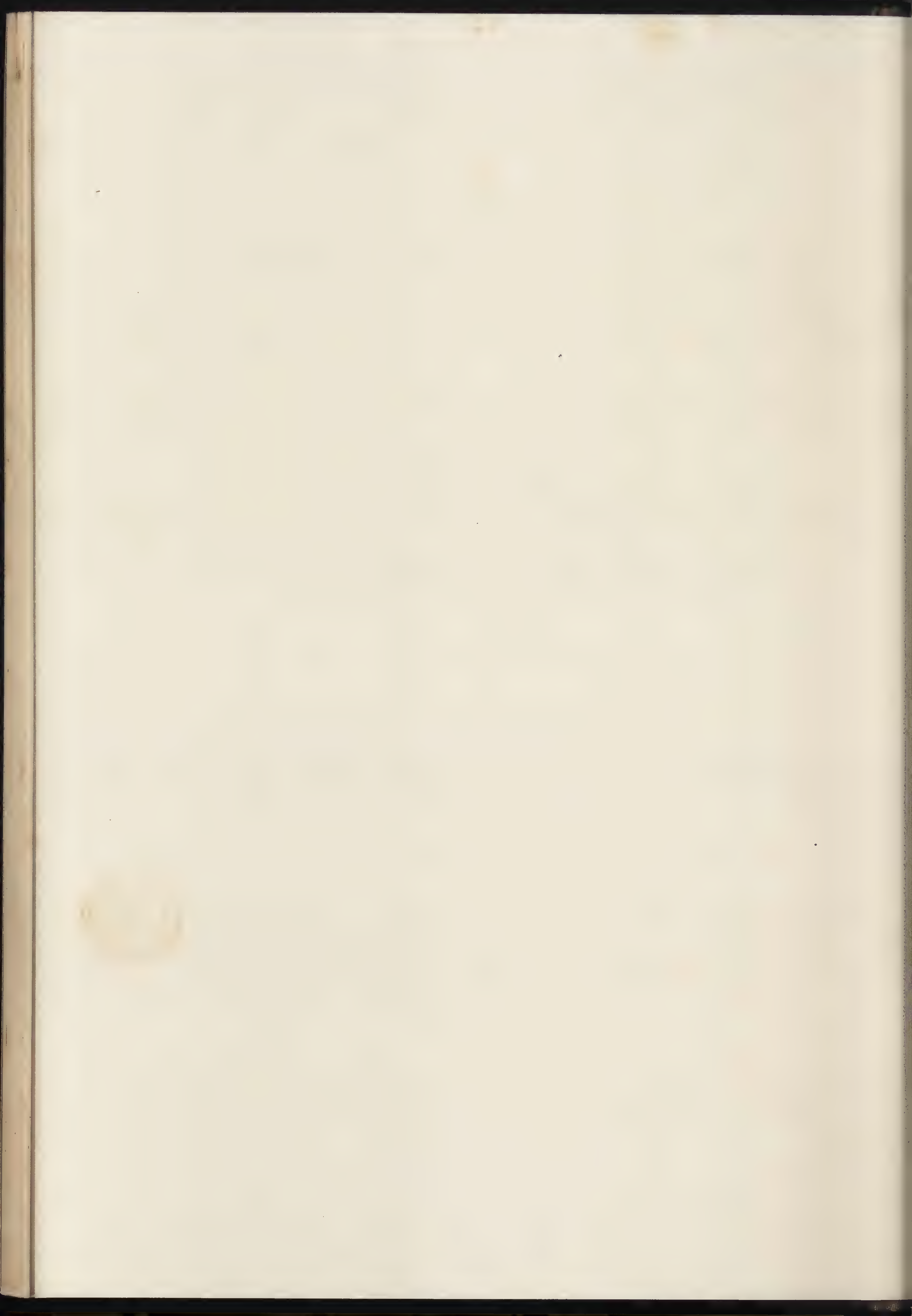


NACH EINEM HOLZSCNITT VON DÜRER



ALTER HOIZSCHNITT DER WIENER HOFBIBLIOTHEK

DELACROIX UND DAUMIER



EUGÈNE DELACROIX

Wir sind vielleicht zu antik gewesen;
Nun wollen wir es moderner lesen.
Goethe.

Vielleicht muß man Franzose sein, um Delacroix ganz zu würdigen. Der Deutsche sieht in ihm allenfalls den künstlerischen Menschen, nicht den Schöpfer, und schätzt nicht so wie ein Franzose den urfranzösischen Charakter seiner Art[1]. Man merkt leicht nur das Pathos schlechthin in ihm, das immer fatal ist, nicht das französische Pathos, nicht die ungeheuerliche Rassensprache, in der er zu seiner Zeit allen hohen Geistern verständlich war und die ihm heute den seltenen Ehrenplatz sichert, gleichzeitig ein Populärer und ein Großer zu sein. Seine Zeit überschätzte ihn, wie alle stark umstrittenen Künstler überschätzt werden, wie wir in der unseren Böcklin überschätzen. Aber gleichzeitig unterschätzte sie ihn; er hatte noch etwas ganz anderes, als Pathos und Leidenschaft, das nur er selbst erkannte, und das die berühmte Gegnerschaft zu Ingres auf das höchste Terrain überträgt: er war Maler in einem für die Zeit neuen Sinne. Er konnte in der Tat nicht mit dem berühmten harten Bleistift zeichnen. Es ging ihm genau entgegengesetzt wie seinem großen Feinde Ingres. Seine Eigenart hätte versiegt, wenn er verdammt gewesen wäre, reine Umrisse zu machen. Und er — vielleicht er allein — kann den Tadel, der heute so vielen zum leichtfertigen Lob wird, gelassen ertragen: er brauchte es nicht.

Malen konnte er. Er fiel auf gewaltige Dinge, Dante sprach zu ihm, als ihm kaum der Bart wuchs. Aber sein Hirn konnte nicht mehr erfinden, als der Hand einfiel. Es bedurfte dieser mächtigen Kraft, um den Klassizismus zu fällen, der eine zeichnerische Spezialität zu werden drohte. Die Malerei brauchte den Schwung, den er ihr gab, um in unser Jahrhundert herüber zu gelangen. Und schon er hat ihr die Tragik in die Wiege gelegt, mit der sie heute um ihre Existenz ringt.

Er war ein Mensch in einem neueren Sinne. Es bedurfte dieses Geistes, um den Klassizismus zu erhalten, indem er ihn fällte. Oder, ein Mensch einer älteren Welt mit neuen Organen, vielleicht der letzte große Maler, der Kultur, tiefe, ganz tiefe Kultur besessen hat. Man möchte ihm nicht die Schande antun, von

[1] Der heutigen deutschen Auffassung Delacroix' gibt Cornelius Gurlitt in seiner „Deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts" („Die Romantik des Grausens", in der II. Aufl. S. 332 u. ff.) den kultiviertesten Ausdruck. Es ist etwa die Erweiterung des Urteils Goethes über die Faust-Lithographien Delacroix'. (Eckermanns Gespräche mit Goethe I. Teil S. 257 u. ff.)

ihm mit begeisterter Phantasie zu reden, sondern ihn trocken und nüchtern behandeln, damit man nicht die eigene Erbärmlichkeit in seinem strahlenden Lichte färbt. Er war unnahbar als Mensch und das bestimmte den Künstler. Man steht vor seinen frühesten Selbstporträts hingerissen von der Malerei, betroffen von der Energie dieser Pinselstriche und des Gesichtes, das sie darstellen.

Von seinem Privatleben möchte ich erzählen, daß er wundervolle Briefe schrieb und ein Tagebuch verfertigte, in dem er für seinen Nachruhm als einer der größten Geister aller Zeiten sorgte und jungen Malern und Menschen jeglichen Alters so eine Art Bibel gab. Sie ist nun auch ins Deutsche übersetzt worden und trägt vielleicht mehr dazu bei, als seine Werke, ihn den Deutschen näher zu bringen[1].

An dem Erfassen Delacroix' reinigt sich die Erbauung. Für die George Sand und Musset und schließlich auch für Baudelaire, der ihm am nächsten gekommen ist, war er so sehr romantische Suggestion, aus der sie selbst Kräftigung für ihre eigenen Taten gewannen — wie Chopin aus ihm mancherlei Anregung zog — daß sie seinen intimsten künstlerischen Worten fern blieben. Er war sich dessen nicht unbewußt und sprach über George Sand sehr viel kühler als sie über ihn. Er verehrte Mme. de Staël, deren Schriften über Deutschland ihm mehr gaben. Baudelaire, dem er dankbar zu sein allen Grund hatte, behandelte er mit der ihm eigenen, ausgesuchten Höflichkeit und verkehrte sehr viel intimer mit dem Philosophenmaler Chenavard, dem Schüler Ingres', dessen Bildung ihm nützlicher erschien. Er hatte die natürliche Abneigung des Kulturmenschen gegen das Ungeordnete aller Gefühlsschwelgerei und fühlte sich nichts weniger als „Fleur du Mal"[2]. Der Kampf seines Lebens war, eine konventionelle Sprache

[1] Verlag B. Cassirer, Berlin. Hier ist immer die französische Ausgabe zitiert.

[2] Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un dais de sapins toujours vert,
Où, sans un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.
(Baudelaire, Fleurs du Mal).

Es ist mir nicht erinnerlich, daß Delacroix sich auch nur ein einziges Mal in seinen zahlreichen Notizen und Briefen gründlich mit diesem begeisterten Anhänger befaßt. Dabei fällt mir ein, was er einmal in Dieppe, als ihm Chenavard, der nie mit sich fertig wurde, sein Leid geklagt hatte, in sein Tagebuch schrieb: La vie est une viande creuse qui, dans la prétendue connaissance de l'homme, ne lui a pas donné plus de resignation au sujet des maux inévitables, des contradictions et des imperfections de notre nature. Il me semble toujours que cette qualité de philosophe implique, avec l'habitude de réfléchir plus attentivement sur l'homme et sur la vie, celle de prendre les choses comme elles sont, et de diriger vers le bien ou le mieux possible cette vie et nos passions. Eh bien, non! Tous ces songeurs sont agités comme les autres; il semble que la contemplation de l'esprit de l'homme, plus digne de pitié que d'admiration, leur ôte cette sérénité qui est souvent le partage de ceux qui se sont attelés à une oeuvre plus pratique et à mon avis plus digne d'efforts ......

Il me trouve heureux, et il a raison, et je me trouve bien plus heureux encore, depuis que j'ai vu sa misère. (Er spricht von Chenavard.) Sa désolante doctrine sur la décadence nécessaire des arts est peut-être vraie, mais il faut s'interdire même d'y penser ......

Un homme vit dans son siècle et fait bien de parler à ses contemporains un langage qu'ils puissent comprendre et qui puisse les toucher .... Ce qui fixe l'attention dans ses ouvrages n'est pas la conformité avec les idées de son temps: cet avantage, si c'en est un, se retrouve dans tous les hommes médiocres qui pillulent dans chaque siècle et qui courent après la faveur en flattant misérablement le goût du moment; c'est en se servant de la langue de ses contemporains qu'il doit, en quelque sorte, leur enseigner des choses que n'exprimait pas cette langue, et si sa réputation mérite de durer, c'est qu'il aura été un exemple vivant du goût dans un temps où le goût était méconnu. (Journal de Eugène Delacroix, II. Bd., Seite 438 und 439.)

Kein Theophile Gautier, kein Baudelaire, kein Paul de St. Victor hat diese einfache stärkere Größe in D. erkannt, nach der er wie der Natürlichsten einer strebte und die ihn für uns gerettet hat.

zu finden, die trotzdem seinen starken Ausdruck zu fesseln vermöchte. An der Technik dieser Sprache hat er täglich gearbeitet, und sie hat ihm ebensoviel Mühe bereitet wie ihm die Erfindung seiner Vorwürfe leicht fiel. In der Leichtigkeit, sich dramatisch zu äußern, war er Romantiker, aber wenn sein gewaltiger Geist den Raum im Fluge durchmessen hatte, kam der treue Arbeiter hinterher, der fast mit bourgeoiser Genauigkeit den Weg ebnete, den seine blitzgleiche Erfindung in das neue Gebiet geschlagen hatte. Was ihn aufrieb und zu dem kranken Menschen machte, der ein Drittel seiner Zeit damit verbrachte, um sich für die anderen zwei Drittel arbeitsfähig zu machen, war nicht der ungesunde Rausch einer überhitzten Phantasie, sondern die ungeheuerliche Energie des Arbeiters, dem nichts so verhaßt war als das Unfertige der modernen Kunst und der alles aufbot, um dem Unbewußten seiner Begabung die denkbar bewußteste Form zu geben. Ein ganz nüchterner, kühler Mensch, der die Musik liebte, nicht weil sie die reinste Sinnlichkeit ist, sondern — weil sie die reinste konventionelle Form gestattet. Er erholte sich bei Mozart, vermochte sich nie ganz zu Beethoven zu bekehren, verabscheute die modernen Franzosen und war der erste, der Wagner sachlich verurteilte.

Und dieser selbe Mensch gehorchte dermaßen dem Laut, daß er sich beim Malen des Dantebildes die göttliche Komödie mit starker Betonung des Rhythmus vorlesen ließ und dadurch wie elektrisiert wurde. Ein ganz komplizierter Geist, der in Shakespeare und Calderon große Wilden verehrte, die mit vulgären Details zu malen verstanden und der gleichzeitig unsterbliche Sachen über den Unsinn des übertriebenen Lokaltons sagte, die auf den deutschen Naturalismus der Literatur unserer Tage gemünzt sein könnten: alles in allem ein ganz universeller Geist, und daher auch ganz universell als Künstler. Ingres suchte die universelle Linie, er machte ein Experiment, das eigentlich mißlingen mußte und das nie den Charakter des ganz Abnormen, freilich im schönsten Sinne, verlieren wird. Delacroix war nicht nur der malerische Gegenpol, sondern auch ein malerischerer, reicherer Mensch, bei dem die ganze Welt in wundervollen Farben zusammenfloß; der allen Dingen, woher sie auch kamen, weit geöffnet war und in dessen Leben und Wirken man diese ganze werdereiche erste Hälfte des Jahrhunderts wundervoll gespiegelt findet. Schon darin war er modern: Ingres spezialisierte sich, Delacroix tat alles, um nicht als Fachkünstler zu erscheinen; er erinnert stark an Goethe und zwar gerade trotzdem er den Götz von Berlichingen malte. Ähnliche Leute schätzen sich selten; er verehrte durchaus nicht die Dichter, die ihm Motive gaben, Walter Scott war ihm nicht viel weniger wichtig als Shakespeare und Goethe; er fand in allen Dreien Bilder und bewunderte mehr als sie alle Ariost, weil man diesem nichts wegnehmen konnte[1]. Auch dieser gesunde Unsinn, zu dem man übrigens in Goethe Parallelen findet, erhielt ihn.

Diese Kühle hat ihm die rechte Distanz gegeben, aus der er das Gebiet der eigenen Kunst betrachtete. Sein Lehrer Rubens war der einzige Mensch, über

---

[1] Journal de Delacroix I, 232.

den er während seines ganzen Lebens die Meinung nicht änderte und bei dem er wirklich warm wurde. Es hat Momente gegeben, wo er in Rubens untertauchte. Am tiefsten in dem größten Staffeleibild, dem „Tod Sardanapals" der Sammlung des Baron Vitta, das er kurz nach dem Massacre malte, noch sichtbarer in dem Fragment aus demselben Bilde, das Herr Cheramy besitzt, dessen ganz leichtflüssige, süßliche Koloristik man sich im Vergleich zum Massacre kaum erkären kann. Und wie man gewissen großen Rubens gewisse kleine Skizzen vorzieht, so möchte man über das große Gemälde und über dieses virtuose Fragment fast die köstliche winzige Gesamtskizze stellen, die in einem Winkel derselben Sammlung schlummert, und der Grund ist hier derselbe wie bei Rubens.

Delacroix hatte erkannt, was Rubens und seinem Vorgänger Michelangelo die Größe gegeben hatte: die Übertreibung gewisser Verhältnisse, und begriff, daß die Folge solcher Heroen zur Decadence führen mußte. Er sah diesen Niedergang genau so wie die Klassizisten, nur aus etwas anderen Gründen, in dem französischen 18. Jahrhundert, dem er sich nicht nur nicht verwandt, sondern entgegengesetzt fühlte. Watteau war der einzige, dem er in reiferen Jahren näherrückte; der Name Fragonard kam nicht über seine Lippen. Er war nichts weniger als Vlaame; Rubens gab ihm ein Mittel, der großen Komposition Italiens habhaft zu werden, ohne den starken Ausdruck einzubüßen; Franz Hals, der in Fragonard die schöne Auferstehung gefunden katte, war ihm fast unbekannt. Er war Lateiner, Franzose von der Art, die zugesehen hatten, als Franz I. Fontainebleau von dem Primaticcio ausmalen ließ. Er liebte Poussin.

An Delacroix spürt man, was die Rasse dem Menschen gibt. Unsere armen Deutschen gingen nach Italien, sie krochen in jedem Loch herum und der Erfolg war eine literarische Leistung. Delacroix ist nie in Italien gewesen, er besaß nur, was es an Frankreich abgegeben hatte. Die Renaissance hatte sich in zwei Ströme geteilt; zwei Schwestern, von denen die bei weitem jüngere deshalb nicht weniger der älteren ähnlich sah. Wer in Frankreich war, wußte wie es in Italien aussah. Die Renaissance war hier weniger eine Eroberung als eine Rückgabe gewesen, sie verlor hier die erste Silbe, war Anfang und Fortsetzung zugleich. Frankreichs Kunst hatte das Glück, im richtigen Moment einen Franz I. zu finden; wir Deutsche haben immer nur im rechten Moment die richtigen Feldherren besessen. Man kann sich zuweilen die müßige Frage vorlegen, was geschehen wäre, wenn Franz I. wirklich Karl V. besiegt hätte. . . .

Trotzdem ist es bedauerlich, daß Delacroix nicht seinen Plan, nach Venedig zu gehen, ausführte. Er hätte auch dort nicht das Bewußtsein in der Begeisterung, mit der er in Brüssel und Antwerpen die Rubens besuchte, verloren und wäre Franzose geblieben, wie Poussin immer nur mehr Franzose wurde, je länger sich sein Leben auf dem M. Pincio ausdehnte. Er kannte nur Tizian und Veronese; er hätte nicht nur Tintoretto, sondern den Zusammenhang all dieser Leute mit ihrer Zeit gefunden und dabei vermutlich entdeckt, daß ihm der Zusammenhang mit der seinen nicht ebenso überzeugend gehörte. Er hatte den Rasseinstinkt des Lateiners; das gab ihm die Größe und die Beschränkung. Es war ihm ebenso

natürlich wie einem Prud'hon oder David, daß die Tradition Watteaus eine Verirrung dieses Instinktes bedeutete. Er hatte recht damit. Nicht die Bouchers hatten die Kraft, die Kunst unserer Tage zu befruchten. Sie standen und fielen mit ihrer Zeit, deren Stil sie entsprangen; Symptome einer höchst persönlichen Epoche, aber selbst keine Persönlichkeiten. Die Koloristik Fragonards hatte immer den gar zu flinken Anstrich des Dekorateurs, sobald sie großen Dekorationen diente. Die glänzenden Panneaux, die vor ein paar Jahren Pierpont Morgan erworben hat[1], sicher eines der glänzendsten Werke der Epoche, bestätigen, wie fertig diese Zeit war im guten wie im schlimmen. Ihre Malerei war zu dünn geworden.

Delacroix suchte nicht sie, sondern ihre ursprüngliche Essenz, Rubens, zu verdichten und ganz in der französischen Tradition aufzulösen. Schon in den Friesen des Thronsaals des Palais Bourbon, dessen nackte Kolossalfiguren noch ganz Rubens gehören, drängt er nach knapperem Ausdruck. In dem Vlaamen sprach das Fleisch, in Delacroix die Geste. Rubens hat in seinen reifsten Bildern nicht die grandiose, edle Poesie der nackten Körper, die sich an die Dantebarke klammern, in dem frühsten Bilde Delacroix. Ich meine die drei klassischen Körper in der Mitte, die das kunstvolle Fundament für die Figuren im Schiff bilden. Es ist Dantes würdig. Eine Generation später baute der größte Bildhauer Frankreichs auf demselben Fundament weiter.

Auch Rubens ist in der Dantebarke; der ekelhafte Kerl links, der sich mit den Zähnen an der Barke festbeißt oder ganz vorn die Gruppe im Wasser. Man denkt an die Details des Münchener jüngsten Gerichts oder dergleichen. Der Germane neigt immer zum Breughel, wenn er leidenschaftlich wird. Die Dantebarke bleibt — und zwar allen Deduktionen der modernen Koloristen zum Trotz — das schönste aller Bilder des Meisters. Trotzdem es in brauner Sauce schwimmt, trotz der Unselbständigkeit in Äußerlichkeiten. Es ist bezauberndes Genie darin; es hat wie viele Erstlingswerke das ganz Neue, Unvermittelte, Unverhohlene des genialen Menschen, der in die Welt tritt. Delacroix wird nachher schöner, reicher, vollkommener, aber selten trifft er wieder den gewaltigen Unterton seiner Art gleich mächtig und willkürlich. Er schält sich, stößt sich an der Welt, an sich und an anderen und verliert mit den Absonderlichkeiten, die im Anfang befremden, auch etwas des Besonderen, das seinen Wert ausmacht. Gerade Leuten wie Delacroix, bei denen das Temperament alles bedeutet, muß es so gehen. Poussin und Rembrandt konnten erst im Alter zur äußersten Vollkommenheit gelangen; Poussin, weil er der größten formalen Sammlung, Rembrandt, weil er der größten geistigen Erfahrung bedurfte. Delacroix ist Inspiration. Er nähert sich bis aufs äußerste der Schöpfungsart des Dichters, dem alle Erfahrung des Lebens selten den Kraftschwung der ersten Aussprache ersetzt.

---

[1] Ich meine die 14 großen Panneaux, die Fragonard 1772 für die Du Barry anfing und die den Pavillon in Louveciennes schmücken sollten. Als Fragonard vor der Guillotine Angst bekam, schickte er die Bilder in seinen Geburtsort Grasse bei Cannes, wo sie bei seinem Freund Maubert blieben. 1898 kamen sie in Cannes zur Auktion, wo sie ein Enkel Mauberts, W. Malvilain, erstand und nach England brachte. Noch im selben Jahr wurden sie in den Old Bond Street Galleries ausgestellt und von Pierpont Morgan gekauft. Sie schmückten 1902 die herrliche Ausstellung alter Engländer und Franzosen in der Londoner Guild Hall.

Er ist verehrungswürdig, daß er — anders als viele Dichter — diesen Schwung auch zur stärksten technischen Vertiefung benutzte.

Das „Gemetzel von Chios“ steht nicht ganz so hoch als die „Dantebarke“ in dieser Beziehung. Es ist nicht so abgeschlossen, so einheitlich ausgestoßen wie das andere, trotzdem ungeheuer, so gewaltig, daß auch hier die Abhängigkeit gleichgültig erscheint.

Wieviel verzeiht man Gros, weil er Delacroix und Géricault einen Augenblick beherbergte. Man schlägt sich geduldig durch seine ungeheuerlichen Schlachten in der allzu ruhmlosen Ruhmeshalle in Versailles durch, um ein Atom des Genies seiner beiden Nachfolger zu finden, das selbst in dem Schlachtenbild Delacroix' in diesem Saale trotz aller Widerwärtigkeiten, mit denen es augenscheinlich kämpft, groß ist. Wenn man dieses Riesengemälde mit der kostbaren Skizze vergleicht, die Gallimard in Paris davon besitzt, so erkennt man die ungeheuerliche Entfernung, die Gros von Delacroix trennt. Es ist eine der köstlichsten Perlen des ganzen Werkes des Meisters, ein Schlachtenbild, das wieder mal als Dokument der bewußten Geschichte vom Stoff dienen könnte, in dem bei aller kriegerischen Wucht noch etwas ganz Friedliches zu spüren ist, das über dem Schlachtgetümmel bleibt und den Sinn ganz gelassen zu viel tieferen, viel feineren Empfindungen treibt als man sie beim Anblick einer wirklichen Schlacht zu hegen vermöchte. Als Renoir die Skizze sah, meinte er, sie gleiche einem Rosenbukett! — ein Ausspruch, der ebensoviel Schönes von dem Bilde sagt, wie von Renoir, dem dankbaren Jünger, der aus dem Rosenbuketthaften dieser Kunst seine eigene zog. Diese wundervolle Eigenschaft ist in dem großen Bilde verloren. Auch die Komposition ist im kleinen unendlich gelungener, glücklicher im Abschnitt und viel harmonischer in der Verteilung der Massen. Es ist wirklich ein Blumenbild, in dem die Blumen Krieger und Reiter darstellen, und das trotzdem die ganze Verve Rubensscher Gemälde ähnlicher Gattung enthält. Offenbar hatte er die Münchener Amazonenschlacht gesehen, oder eine der Skizzen zu dem Bilde. Die Verwendung der Architektur ist ähnlich, das weit heraussprengende Pferd des Reiters in der Mitte hätte Géricault wie Delacroix Modell stehen können, und man glaubt es noch bei Chassériau in dem Rosse Hamlets wiederzufinden, das sich vor den drei Hexen bäumt. Aber während in den Bildern des Rubens die tolle Gier des Vlaamen grandiose Orgien feiert und die Unordnung übertreibt, um in dem Knäuel von Leibern zu verschwinden, spürt man in dem Delacroix eine höhere Gesittung, die das Bewegende von der Last tierischer Brunst befreit, eine edlere Leidenschaft, die über dem Knäuel bleibt und auch die Wildheit zu einer höheren Ordnung fügt.

Dieser Leidenschaft fehlte zur Zeit der Byron und Victor Hugo nicht die Legende. Delacroix war der heißeste dieser an Begeisterung reichen Tage. Er erschien den Zeitgenossen mehr ein Tribun generöser Ideen als der Apostel einer neuen Kunst. Der Nachruf, den ihm Cleuziou im Jahre 64 widmete, ist typisch für alle anderen[1]. Griechenland spielte in den meisten eine größere Rolle als

[1] L'oeuvre de Delacroix par Henri du Cleuziou, zwanzig Jahre später als kleines Bändchen bei Marpon et Flammarion (Paris 1885).

Farbe und Linie. — Heute sind diese Ideen längst verblaßt, aber die Empfindung Delacroix' ist ebenso lebendig, als sie damals den Gesinnungsgenossen erschien; ja, sie hat diese plastische Wahrhaftigkeit gewonnen, an die der Mensch glaubt, ohne nach dem Wert oder Unwert der Überzeugung zu fragen. Solcher Art sind die Historienmaler, die bleiben.

Gros gehörte nicht dazu trotz seiner unbändigen Kraft und seines außerordentlichen Könnens, trotz der stolzen Allüre, die uns als Reflex der großen Zeit durchaus natürlich erscheint. In ihm steckt das Barbarentum, das die edelsten französischen Instinkte ignorierte.

Nicht Gros, sondern Géricault und Delacroix legitimisierten die Kunstrevolution; Géricault ein herrlich gewachsener Jüngling von ganz reiner Natur, von edelster Rasse, ein junger Koloß, dem die Kraft keine Anstrengung kostete; der andere eine Geist gewordene Leidenschaft, die sich nur an dem Schönen erwärmte, ein Meister, der alles Meisterhafte der anderen in sich aufnahm, aber vor der Fülle von Erscheinungen, die sich ihm offenbarten, nie den zum Himmel gewandten Blick senkte; ein gewaltiges Streben leidenschaftlicher Bewußtheit von Anfang bis zu Ende.

Géricaults Einfluß auf die ganze Generation des ersten Viertels des Jahrhunderts ist unermeßlich, das Generöse ihrer Kunst kommt von ihm, die Einfalt vornehmer Gesinnung. Vielleicht war er der Genialste von allen, ein Bildnismaler ohnegleichen, dem Delacroix wie ein gehorsamer Schüler folgte, ohne ihn je zu erreichen. Es gibt von Géricault eine Suite von Porträts mysteriöser Typen — zwei davon, die berühmte „Folle"[1] und der „Fou" sind heute in der Sammlung Cheramy — vor deren ungeheuerlichem Ausdruck sich die Kluft zwischen unserer Zeit und Rembrandt plötzlich auf ein Minimum verringert. Das Reiterbildnis im Louvre ist von einer Kühnheit, die den Atem des Betrachtenden hemmt; seine Kürassierbilder wirken wie Heldentaten.

Man kann sich nicht vorstellen, daß Géricault weiterleben, weiterschaffen konnte. Wir haben keinen Platz für solche Riesen. Alles, was er anfaßte, wurde ungeheuer. Derselbe Mensch, der mit wenigen Pinselstrichen Gros verhundertfachte, malte dieses Floß der Meduse, das in dem Saal des Louvres wie ein Posaunenstoß erklingt. Es ist wie ein durchdringender Schrei wildester Leidenschaft, dessen Echo gleichzeitig die schönsten, ruhigsten Harmonien bringt. In der Skizze bei Moreau Nélaton ist die Harmonie der Formen vielleicht noch schöner vollendet[2].

Dies war die mächtige Wiege des Malers der Dantebarke, und die Betrachtung, der die in die Augen springende Erkenntnis dieser Verwandtschaft die Würdigung Delacroix' schmälert, vergißt, daß es nichts weniger als dieses großen Vorläufers bedurfte, um Delacroix möglich zu machen. Auch wenn man aus den Aufzeichnungen Fromentins[3] den Nachweis gewinnen wollte, daß Géricault an der

[1] Die „Folle" ist hier abgebildet. Es gibt ausserdem noch ein halbes Dutzend solcher Typen.

[2] In der Skizze ist alles vermieden, was den Rhythmus in dem Louvrebilde stört. Das Floß sitzt zentraler im Bilde; der Körper rechts, der mit den Beinen an dem Balken hängt und dessen Kopf im Wasser verschwindet, fehlt vollständig. Die Beine des Körpers am hinteren Ende des Flosses, der in den Armen des trauernden Vaters ruht, sind viel schöner plaziert. Der Körper daneben fehlt wieder.

[3] Eugène Fromentin von L. Gonse.

Dantebarke mitgearbeitet hat, würde man nur noch mehr Grund haben, die Güte der Vorsehung zu preisen, die das grausame Geschick Géricaults durch Delacroix glänzend vergalt. Bei so großen Besitztümern hört die Frage des Persönlichen auf, eine Bedeutung zu haben[1]. Die Notiz Delacroix', daß er, als er das Floß der Meduse gesehen hatte, wie ein Wahnsinniger in den Straßen herumlief, wäre für die Welt ohne Interesse, wenn die Folgen dieses Anblicks sich nicht noch auf bleibendere Art und Weise geäußert hätten.

Delacroix sah Rubens deutlicher als Géricault; es machte seine Gestaltung flüssiger und beweglicher und gab selbst den historischen Bildern im Geiste Gros', so dem „sterbenden Griechenland auf den Ruinen von Missolonghi" im Museum von Bordeaux, dem Vorläufer des „28. Juli" im Louvre, eine Geschmeidigkeit des Malerischen, die Géricault fehlte und die für die Fortsetzung unentbehrlich war.

In dem „Gemetzel von Chios" ist ungefähr alles angedeutet, was Delacroix in der Komposition zu sagen hatte.

In der herrlichen Gruppe mit dem Pferd, das die halbnackte Jungfrau schleift, liegt der Anfang des großen Hunnenbildes der Bibliothek; vorne rechts die tote Mutter mit dem Kind an der Brust — das Motiv, das er später in zwei wunderbaren Fragmenten wiederholte, ist die zukünftige Medea und das Ganze wirkt als düsteres Pendant zu dem herrlichen „Einzug in Konstantinopel". Noch sind es mühsam zusammengehaltene Einzelheiten, die wie große Blöcke neben einander liegen. Man sehe den „Schiffbruch des Don Juan" daneben oder den „See Genezareth", wie straff da alles zusammengezogen ist. Schon da hat er ganz die berühmte Einheit, die man nach seinem schönen Wort nur mit Opfern erzielt. Das Schiff auf dem Don Juanbild ist aus demselben Stoff wie das Meer, es gibt hier kein Detail mehr. Es sind leidenschaftliche Bilder, aber die Leidenschaft steckt vollkommen gelöst in dem Ganzen. In dem „See Genezareth" geben die Menschen, das Schiff mit seinen Segeln, die Wogen, die Wellen u. s. w. eine vollkommene, vielstimmige Melodie, in der kein Instrument den Wert des anderen unterdrückt und nur der Rhythmus vorklingt. Er brauchte durchaus nicht den bewegten Stoff. Er nahm ihn aus Bequemlichkeit. Sein Wunderwerk, die Frauen in dem algierischen Gemach hat keine Handlung, und vielleicht ist es seine größte Tat.

Die Orientbilder Delacroix' haben der modernen Malerei die Farbe gegeben. Seine Reise nach Afrika war eine Fahrt über Venedig hinaus. Alle großen Leute haben die Eigentümlichkeit, hinter ihre Vorbilder zu gucken. Er sah hinter Veronese und Tizian und scheint bei seinem Freunde Bonington und bei dem vielbewunderten Turner, der auch die italienischen Farben durch dieselbe französische Vermittlung, Claude Lorrain, kannte, geahnt zu haben, daß ihm eine intensivere Natur notwendiger war als die Originale in Venedig. Und sicher hätte er das, was er von dort mitbrachte, nie in Venedig gefunden. In dem Frauengemach Algiers reinigte er seine Palette; die braune Sauce Gros' war damit endgültig

[1] Für die verkehrte Schätzung des Einflusses, die das Resultat zu vergessen scheint, ist Chévillard typisch, der den ganzen Delacroix von dem Zufall abhängig macht, der Géricault rechtzeitig vom Pferde fallen ließ. Vergl. Chévillard: Théodore Chassériau.

abgetan. In glänzender Pracht steht Farbe neben Farbe und bildet durch neue Kontraste neue Töne. Als er seine „Eroberung Konstantinopels" malte, schien seit langer Zeit wieder ein Stückchen Sonne über der Kunst Frankreichs, und Europa eilte herbei, um sich an ihren Strahlen von dem Marmorfrost des Klassizismus zu erwärmen. Hier und in der „Vertreibung Heliodors" in der St. Sulpice und gar erst in dem prächtigsten Werk, dem Louvreplafond, hat er nicht wie seine großen Vorgänger die Venezianer abgedämpft, sondern in der Macht der Farbe übertroffen. Es gleißt wie seltenstes Mosaik von der herrlichen Decke in dieser von Pracht überladenen, als schönsten aller Säle der Welt gefeierten Galerie Apollos und hält den Wettkampf mit dem vielen Gold siegreich aus, das ein fürstlicher Luxus hier verschwendete.

Er gab der modernen Malerei nicht nur die Farbe, sondern überhaupt ein eigenes Kleid. Das Genie Prud'hons war sozusagen nackt herumgelaufen. Delacroix gab ihm die Epidermis, und dies Gewebe war von so wunderbarer Art, daß es noch heute, wo wir nicht mehr den Mut der großen Geste haben und nur noch den Stoff weiterweben, mit dem er seine kühnen Gebärden schmückte, unsern Alltag mit köstlichen Reizen ausstattet. Er lehrte uns die grosse Dramatik der Farbe, die ganz allein die üppigste Mystik zu tragen vermag, und die noch ganz etwas anderes vorstellt, als was der moderne Schulkolorist darin sieht. van Gogh verstand ihn. Er schreibt in einem Briefe an Emile Bernard: Ah! le beau tableau d'Eugène Delacroix, la Barque du Christ sur la mer de Génésareth[1]. Lui — avec son auréole d'un pâle citron — dormant, lumineux, dans la tache de violet dramatique, de bleu sombre, de rouge sang, du groupe des disciples ahuris, sur la terrible mer d'émeraude, montant, montant jusque tout en haut du Cadre . . .

Durch die wundervolle Stiftung Thomy Thiéry hat der Louvre jetzt alle Nuancen der großen Kunst des Meisters in glänzenden Beispielen erhalten, und zwar auch aus seiner letzten und reifsten Zeit, die ohne die schöne Schenkung dem Louvre verloren gegangen wäre. Es ist unbegreiflich wie jung der Mensch in Delacroix blieb, während der Künstler sich reifte, und dies schlägt alle Faseleien über sein Hamlettum, das man ihm in Deutschland hat andichten wollen. Es gehört wirklich ein ganz ungebrochener Jugendmut dazu, diesen Raub der Rebekka zu malen, zu dem ihm Walter Scotts Erzählung von dem Kreuzritter Boisgilbert den Stoff gab. Das war 1858, als er die Sechzig überschritten hatte. Seine Malerei scheint in dem Bild glühende Zungen zu bekommen.

Uebrigens hat sich Delacroix seit seiner Orientreise, d. h. also während seiner grössten Lebenszeit, wenig geändert. Auch darin ähnelt er Rubens und Michelangelo. Seine Gabe war zu wesentlich, als daß äußere Dinge ihn stark beeinflussen konnten, so gern er sich mit allem, was ihm in den Weg kam, menschlich auseinandersetzte. Zumal stofflich ist er sich immer gleich geblieben. Man kann in den Katalogen Moreaus und Robauts, die das Unterbringen seines riesigen Werkes besorgt haben, verfolgen, wie er dieselben Vorwürfe in

---

[1] Er meinte eine der vielen Skizzen dieses Vorwurfs, von denen Gallimard eine der schönsten besitzt.

ganz verschiedenen Zeiten vornahm. Er tat es wohl aus einer Art dankbaren Respektes vor der Eingebung, die ihm so grandiose Dinge wie die Medea schenkte[1]. Und es war auch eine Autosuggestion, um in den Schwung zu kommen und dann weiter zu gehen. Er nannte das „se faire la main“. Der Besitzer der Fragmente des Massacre erzählte mir, daß sie Delacroix im Jahre 1838 malte, um sich zu dem Louvrebild, der „Prise de Constantinople“, die Hand zu üben. Er objektivierte sozusagen seinen Dämon; er war darüber nicht Herr, vermochte aber dafür zu sorgen, daß, wenn die Erleuchtung über ihn kam, sie ihn wohl vorbereitet fand. So gewöhnte er sich daran, seine genialsten Einfälle wie dieses Stück aus dem Massacre mit derselben Wucht, aber nicht wie auf dem Urbild, in der Sauce Gros', sondern mit den herrlichsten Farben zu malen: er machte Stilleben aus seiner Inspiration.

Zuweilen kamen ihm die Einfälle a tempo. Die herrliche Skizze großen Umfangs „le roi Rodrigue perdant sa couronne“, früher bei Dumas Père, jetzt ebenfalls bei Cheramy, entstand in drei Stunden. Dumas hatte seine Malerfreunde, u. a. auch Delacroix, gebeten, für seine neue Villa (es war im Jahre 1830) einen Saal mit Panneaux zu schmücken. Die Bilder sollten an einem bestimmten Tage fertig sein, an dem Dumas einen Ball gab. Alles ist so weit, nur das für Delaroix bestimmte Panneau ist noch leer. Der Maler kommt am Mittag zu Dumas und erschrickt über die große Fläche; er hatte geglaubt, sich mit ein paar Blumen aus der Affäre zu ziehen. „Hören Sie,“ sagt Dumas, „ich habe soeben etwas für Sie gelesen,“ und erzählt ihm den ersten Gesang des Romancero, wo Rodrigo die Krone verliert. Delacroix geht im Salonrock an die Arbeit und malt bis zum Sonnenuntergang die ganze Szene herunter, noch dazu in den seltensten Farben, einer Harmonie in gelb, die in seinem Werke allein steht. — Abends war die Begeisterung groß, als die Freunde das Bild sahen, zumal Barye, der auch ein vortreffliches Panneau beigesteuert hatte, soll außer sich gewesen sein[2].

Es ist schwierig, seinem umfassendsten Werk, den Bildern des Plafonds und den beiden Halbkuppeln in der Bibliothek des Palais Bourbon gerecht zu werden. Ein junger Franzose, Jules Rais, nennt sie die Sixtinische Kapelle Frankreichs[3], und zum mindesten gleicht die eine der anderen durch die miserable Verwendung ihrer Schätze. Zuweilen des Morgens, wenn die Sonne mal besonders freundlich den langen Raum erhellt, bekommt man eine Ahnung von der Pracht der Gesten, die hier verschwendet ist. Die beiden Kuppelbilder sind Kontraste; das eine die reinste Lyrik, der friedliche Orpheus bei den Griechen, das andere wildeste Dramatik, der Schrecken des Krieges, Attila zertritt Italien. Zwischen den beiden wogt eine Welt von Bildern. Bei vielen denkt man an Poussin, zumal bei dem Bild des Friedens, wo hinten die Ochsen gemächlich ziehen, von nackten, fröhlichen Menschen

---

[1] Schon 1824 beschäftigt er sich mit der Medea (Journal I, 70). Eine Skizze stammt aus dem Jahre 1838; im selben Jahre malte er das Bild, das heute im Museum von Lille hängt; ein anderes ist aus dem Jahre 1859. Das Louvrebild ist 1862 datiert und aus demselben Jahre ist die Variante bei M. Bischoffsheim. (Vergl. Robaut S. 385.)

[2] Dumas hat den Vorgang in seiner köstlichen Weise sehr ausführlich und für Delacroix charakteristisch erzählt. S. den neunten Band seiner Mémoires. (In der Auflage bei Calman Lèvy 1898, IX. S. 110 etc.)

[3] Le Palais et la Chambre des Députés in der Revue Universelle (Larousse) vom 15. Oktober 1902, S. 513.

umgeben. Es ist der ältere Poussin, dem auch die schöne, leider fast unsichtbare Kuppel in der Bibliothek des Luxembourg etwas von ihrem eigentümlich sanften und feierlichen Gepräge verdankt. Delacroix' Komposition ist nicht so vollendet gebunden wie die Poesie des Meisters der herrlichen Bacchanale, aber dafür feuriger, männlicher. Das schönste Ebenmaß in der Kraftfülle schmückt die „Éducation d'Achille", Achilles auf dem Kentaur, dem das Bogenschießen gelehrt wird. In anderen dieser wunderbaren fünfeckigen Zwickel der Decke denkt man den jüngeren Poussin, der den schönen Plafond[1] für Richelieu schmückte, bevor er Frankreich verließ. — Vielleicht ist das Hunnenbild die glänzendste Schöpfung Delacroix' dieser Zeit. Einem Deputierten, der meinte, er habe noch nie so ein Pferd gesehen, antwortete Thiers, der Gönner des Malers, der ihm den Auftrag verschafft hatte: „Vous voulez donc avoir vu le cheval d'Attila?" Das trifft die Sache. Es steckt etwas wild dämonisch Schöpferisches in dem Bilde, das die Schule Poussins weit hinter sich läßt; und daß trotzdem die Empfindung, die Poussin verehrt, hier nicht verletzt wird, ist das Schöne daran. Es bleibt eben immer ein starker Halt in Delacroix, auch da, wo er nur seinem schäumenden Temperamente zu folgen scheint. Der erste Einfall ist bei ihm das Temperament. Da fließt es wie Blut über die Leinwand, man sehe die Skizze zu dem Attilabild bei Cheramy. So etwas entsteht, wie wenn sich zwei Verliebte küssen. Dann kommt der Künstler und sorgt dafür, daß es bleibt und daß auch andere von weitem und von nahem zusehen können.

Es ist jammervoll, daß man diese Dekorationen nicht, wie Geffroy[2] kürzlich vorgeschlagen hat, seiner Schätze entkleidet oder diese durch Kopien ersetzt, um die Originale zu erhalten. Sie drohen wie so manches in Frankreich zu verfallen. Glücklicherweise ist in dem Lebenswerk dieses Menschen, dessen Fülle nur mit Rubens verglichen werden kann, das Einzelne nicht mehr wie ein Tropfen in einem See. Und schon heute steht er unverloren in der Tradition dieses leichtsinnigen Volkes, das die Werke seiner großen Leute nur dadurch schätzt, daß es der Gegenwart gestattet, an ihnen weiterzuleben.

Die Innigkeit, mit der das jüngere Frankreich an Delacroix hängt, verschweigt seine Schwächen. Diese liegen so sehr zutage und wurden so leicht von der gleichzeitigen Generation überwunden, daß es in Frankreich niemandem einfällt, darüber zu reden. Dem Deutschen dagegen, der sich auf nichts so sehr einbildet als auf seinen Sieg über die Romantik, verhindern sie in der Regel, des Genusses teilhaftig zu werden. Ganz sicher ist das Flattern der Mantelenden in vielen Delacroixschen Bildern zuweilen unbehaglich, sogar in seinem Louvreplafond; in der Kapelle der S. Sulpice wirkt die Raffaelsche Pose nicht wahrer als

[1] Le temps soustrait la Vérité aux Atteintes de l'Envie et de la Discorde. Jetzt im Louvre im Poussinsaal (Nr. 735).

[2] Les Peintures d'Eugène Delacroix à la Bibliothèque de la Chambre des Députés (Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1903). Enthält auch seltene Abbildungen der Deckengemälde, aus denen man freilich nur eine schwache Idee bekommt. — Schon als Delacroix an der Decke malte, zeigten sich schwere Schäden, die ihn zwangen, einen großen Teil der Arbeit zu wiederholen. Jetzt ist das Friedensbild durch einen gewaltigen Riß entstellt. Dieses wie das Pendant in der anderen Kuppel sind auf die Mauer gemalt, die Deckenbilder auf Leinwand. Die Rettung ließe sich leicht bewerkstelligen.

in dem Vorbild. Gerade in dieser Kapelle pflegt die junge Generation ihre Andacht zu halten; sie ist eine der wenigen Stellen, an denen Licht und Lage nicht das Sehen unmöglich machen. Man meint lange nachdem man den Ort verlassen hat, noch in dem Strudel der Farben zu stehen, und dieses Gefühl ist bleibender als die Abneigung vor den rhetorischen Einzelheiten der Komposition, die im Grunde zu Äußerlichkeiten verschwinden. Wer wird über diesen Kleinigkeiten den genialen Aufbau vergessen, der in dem Plafondwerk die größte Kühnheit erlangt. Delacroix ist Rhetoriker wie jeder echte Franzose. Der einfache Millet ist es nicht weniger, und jeder der Jungen, selbst der schlimmste Blagueur, ist es in seiner Art. Man spricht in lateinischen Ländern mit den Händen, trotzdem kann das Gesagte sehr merkwürdig sein. Jedenfalls gibt es sich als eine der Rasse eigentümliche Form. — In Deutschland dagegen ist die Romantik, über die man schimpft, ein sentimentaler Unfug; keine Übertreibung des Temperamentes, sondern eine Vorspiegelung falscher oder uninteressanter Tatsachen, nichts weniger als im Wesen begründet, eine Verdunkelung natürlicher Triebe, eine Gefühlsduselei, hinter der sich Impotenz verbirgt, kurz, das genaue Gegenteil. Das Unnatürliche in einer verfehlten Delacroixschen Pose ist ein natürliches Extrem, das immer noch an die wundervolle Norm erinnert, in der er groß ist. Wenn man in Frankreich auch die Übertreibung noch liebt, so verfährt man nicht anders als wir mit geliebten Unsrigen, deren Fehler uns fast so unentbehrlich werden wie ihre Tugenden. Auch Delacroix' Mängel gehören zu ihm. Er komponierte gewissermaßen in Etappen, in einzelnen Atemzügen, wie der Arbeiter in einzelnen Absätzen das schwere Werk vollbringt. In allen seinen großen Dekorationen ist das deutlich. Es bestehen selbstredend tausend Beziehungen zwischen diesen einzelnen Knotenpunkten, aber er hat nicht immer vermocht, sie ganz in dem Ganzen zu lösen. Was den flatternden Mantelenden und herausstarrenden Beinen auf seinen Bildern zuweilen zu den fatalen Haken verhalf, war weniger die überlaufende Rhetorik, als die Müdigkeit des schwer Schaffenden, der, nachdem der Bau vollendet ist, vergißt, die Leiter wegzunehmen. Und es war die unerfüllte Sehnsucht nach einem jedes Teilchen gestaltenden Stil, den vollkommen festzulegen ihm gerade deshalb nicht gelang, weil seinem Genie jener Gran Klugheit fehlte, der Michelangelo abging; weil er bei aller Lebensweisheit nie aufhörte, ein weit aus sich herausgehender Mensch zu sein. Er war so genial wie in unseren Zeiten ein Künstler sein kann, und er hat vielleicht die tragische Einsicht besessen, daß diese Bedingung den Umfang nicht unwesentlich beschränkt.

Er besaß von Michelangelo die rätselhafte Gabe, mit einem Arm oder Bein, mit einem Stück Physis ein Drama zu spielen. Seine Hand konnte nichts berühren, ohne ungeheuerliches Leben einzuströmen. Wenn er den Christ im Ölgarten malt, zeigt er nicht einen am Boden liegenden Heiligen, in dessen Gesicht sich die seelische Qual malt, sondern wirft ein Stück Fleisch, das aus Arm und Bein besteht, zu Boden, daß die halbe Welt davon bedeckt wird. Es ist eine Wucht, die den Gedanken, wie er ihn faßt, verzehnfacht, die ganz in der Materie aufgeht, wo anderen nie gelingt, auch nur ein Zehntel ihrer Absicht so

von sich zu geben, dass sie im Werke lebt. Der Löwe, der auf dem Indier sitzt, ist hundertmal mehr Löwe als in Wirklichkeit und es ist durchaus keine schreckhafte Bestie, es ist die materielle Gewalt, vor deren Eindruck man nicht mal die Zeit findet, zu erschrecken.

Man begreift die Aufgabe des Künstlers, aus solchen ungeheuerlichen Elementen Harmonien zu bilden. Dazu kam eine Koloristik, die in ganz ähnlicher Weise potenzierte. Die Farbe liegt bei Delacroix nicht auf der Leinwand, sie kommt aus der Tafel heraus; auch sie scheint, sobald sie ihn verlassen, ein eigenes Leben zu beginnen. Es ist ein ungeheuerliches Fließen, ein Bad von Prunk. Wo bleibt da Rubens, wo bleiben die Venezianer. Er verhält sich zu den anderen wie das Feuer eines Rubins zu der großen Fläche einer alten Glasmalerei. Und alles, was man gegen Delacroix sagen kann, läuft nur auf die Einsicht hinaus, daß es nicht möglich ist, aus Rubinen Wände zu machen.

Überreichtum, Übermenschentum. Nietzsche verglich ihn mit Wagner, aber der Vergleich ist nicht ganz gerecht, weder für Wagner, noch für Delacroix. Wagner ist zentrifugal, die große, schöne Oberfläche; Delacroix ist eine Summe von gigantischen Kräften, die in einem winzigen Punkt zusammenstoßen.

Und wir tanzen wie trunkene Bacchanten gerade um diese Kleinodien — Heiligtümer, Gnadenbilder, aus denen die Wunder leuchten. Das Massacre und die Dantebarke kann man verstehen und das Verständnis vielleicht in Worte fassen; diese kleinen schwimmenden Wunder sind unverständlich, sie fließen in uns hinein durch die Augen zum Herzen, und der alte Verstand steht wehrlos dabei und ringt verzweifelt die Hände.

Natürlicherweise sind die kleinen Delacroix' die am besten organisierten Farbenharmonien. Hier trifft er sich mit Constable. Das Verhältnis zwischen den beiden ist dasselbe wie zwischen Velasquez und Rubens, in unserer Zeit zwischen Manet und Renoir: eine Wahlverwandtschaft ganz verschiedener Temperamente. In der schönsten Delacroixsammlung nach dem Louvre, in dem monströsen Atelier bei Herrn Cheramy, dem Garde-meuble von Perlen, wo in einem Raum die größten Kostbarkeiten zu Hunderten zusammengepfercht sind, äußerlich ungeordnet, ja in einem haarsträubenden Durcheinander, in Wirklichkeit zusammengehörend, wie die Kinder einer in der Welt zerstreuten Familie, in diesem Anatomiesaal für den Entdecker der geheimsten Entwicklungen und gleichzeitig dem Maulwurfstempel unerhörter Schönheit, wo man vor einem Delacroix niederkniet und sich hüten muß, dabei nicht eine der Staffeleien mit einem Dutzend winziger Constables umzureißen: hier findet man die beiden großen Leute in besten Abzügen[1]. Jeder hat seine Familie, Constable seinen englischen Stammbaum, Delacroix seine französischen Verwandten. — Auch in der Kunst zählen die Ahnenreihen, und weil es wichtig ist, sie zu erkennen, wichtiger als die Ahnenkunde sterblicher Menschen; weil in ihnen die höchsten Geheimnisse des Ursprungs der Arten, des Besten der Art offenbar werden, zählen die Stunden in dem tollen Kasten zu den ergreifendsten Mo-

[1] Siehe mein demnächst erscheinendes Spezialwerk über diese Sammlung. (J. Hoffmann, Stuttgart.)

menten, die man erleben kann. Es ist keine Wissenschaft, die man hier lernt, sondern einfach ein Mittel, hundert Jahre länger als andere Menschen zu leben, weil man hundertmal mehr genießt. Die Fähigkeit, in der Verbindung, die ein Genie darstellt, das Gemenge zu erkennen, heißt außer dem einen alle anderen mitgenießen, heißt unseren Kosmos in einer höchsten Form erfassen und in dem einen Gesetz viele hundert entdecken.

Bei Cheramy wird die Oberflächlichkeit der traditionellen Phrase vom Einflusse Constables auf Delacroix, die seit Fromentin in jeder Kunstgeschichte erzählt wird, offenbar. Sie schadet nicht Delacroix, sondern dem Bedürfnis, das sich ihm zu nähern sucht, weil sie einen ganz primitiven Maßstab an bedeutende Größen legt. Dieser Maßstab ist die Kostümfrage. Man denke sich einen Italiener reinster Rasse mit einem Deutschen reinsten Blutes in dem Salon einer Lady oder dem Boudoir einer französischen Dame zusammen. Sie tragen dieselbe Kleidung, weil sie denselben Kreisen angehören, in denen es gute Sitte ist, sich nicht im Nationalkostüm zu bewegen, und sie sprechen dieselbe Sprache, die nicht ihre Landessprache zu sein braucht, weil es gute Sitte ist, ein Weltidiom zu beherrschen, um sich allenthalben verständlich zu machen. Sie sind, jeder infolge einer Verkettung von tausend Umständen zu derselben Fähigkeit gelangt, sich europäisch zu betragen, d. h. eine Konvenienz anzunehmen, für deren Verständnis die gute Herkunft wesentlich ist, und sie setzen einen Ehrgeiz darein, ihr Temperament, ihre Eigentümlichkeiten dieser Form zu unterwerfen.

Diese Konvenienz ist in unserem Fall wesentlicher als in dem Salon der Dame, sie stellt die zeitgemäße Form malerischer Äußerungen dar, und das Malerische daran kommt von der Kulturgeschichte her. In den hohen Kreisen, in denen Constable, Géricault und Delacroix verkehren, gibt man sich so wie sie. Es ist unmöglich, daß dies der eine von dem anderen lernen kann, denn sie sind dafür viel zu gleichzeitig. Die 20 Jahre, die Delacroix jünger ist als der andere, würden in einer weniger aufmerksamen Gesellschaft, wo es nicht so sehr auf die Reinheit des Tones ankommt, genügen, um sich ein ähnliches Gesicht zu machen; hier dagegen sind sie wie fünf Minuten; zu wenig, um eine Sprache zu erlernen. Nun kommt aber noch dazu, daß dieser Art Sprache die Lehrmeister fehlen, daß sie überhaupt nicht geschwind gelernt, sondern konstruiert, einer bestimmten Welt von Bedingungen angepaßt werden muß, ganz abgesehen davon, daß der eine seine Gymnastik an englischen Wäldern, Windmühlen und Bauern übte, der andere an nackten Frauen, orientalischen Gegenden und wilden Tieren u. s. w. Wenn Delacroix also dahin kommt, ein grundverschiedenes Temperament, einen grundverschiedenen Ideen- und Stoffkreis in eine ähnliche Äußerungsart zu drängen, bei der er immer noch so ursprünglich erscheint, als wären seine Bilder, ohne den Pinsel abzusetzen, gemalt, so bleibt wohl nichts übrig, als anzunehmen, daß in ihm ein ähnliches Element erziehend wirkte, das Constable gebildet hat. Es ist dieselbe gute Erziehung, die man in einer englischen Aristokratenfamilie und einer französischen findet, die sich im Resultat gleicht, ohne daß jemals die eine Familie die andere zu Gesicht bekam und ohne daß man sich derselben Mittel

zur Erlangung des Resultats bedient. Delacroix und Constable sind die europäischsten Maler des 19. Jahrhunderts, trotzdem sie gleichzeitig reinster Engländer und reinster Franzose sind. Das relativ Ähnliche an ihnen ist, daß sie aus der reichen Überlieferung die Elemente wählten, die ihnen gestatteten, sich in einer höheren Konvenienz, jeder seiner Art nach, zu geben. Es konnte nur eine Farbenkonvenienz sein. Constable mag als der größere Entdecker dabei erscheinen, weil seine einheimische Kunst ihm weniger an brauchbaren Elementen überlieferte als Delacroix, dem das Malerischste aller Zeiten geläufig war. Aber Constable bleibt auch der Ärmere, nicht weil er Landschaften und der andere andere Dinge malte, sondern weil in Delacroix eine reichere Welt von Reizen mitklingt. Wenn er trotz seines Reichtums von Constable genommen hat, so ist es ein Tropfen, der ins Meer ging, etwas ganz Äußerliches, das kaum seiner Form, geschweige seinem Wesen zukam. Der intensive Einfluß Constables auf Frankreich steht auf einer anderen Seite.

Aber man freut sich bei Cheramy ihrer Gemeinschaft[1]. Man freut sich, in dem Purpur Delacroix' und in dem Silbergleiten Constables eine Verwandtschaft zu finden, die uns bestätigt, daß sie beide auf dem rechten Weg waren, und wir haben recht, Constable und Delacroix enger mit einander zu verbinden als Constable und Turner. Was dieser mit Delacroix zu tun haben soll, ist mir nie aufgegangen.

Schließlich muß man sich bei aller Schätzung der Koloristik Delacroix', die heute im Mittelpunkt des Interesses steht, hüten, ihn nur deshalb zu lieben. Denn diese Liebe wird bald altbacken. Man macht mit der Koloristik Tapeten, keine Bilder. Es gibt Leute, die Delacroix den Rest verzeihen, weil er schöne Farben hat. Der Rest ist alles wie bei Rembrandt.

Und zu Rembrandt drängt in letzter Linie der Gedanke, der Delacroix' Bedeutung umfassen will. Er ist unser Rembrandt. Es gibt in dem einen wie in dem anderen Dinge, an die keine Entwicklung rühren darf, ohne sich die Flügel zu verbrennen. Die Gestaltungsart Delacroix' als Raumdekoration ist kein erledigtes Prinzip. Wir wissen heute, daß die Tradition Ingres', gegen die das Massacre und die Dantebarke kämpften, trotz alledem siegreich bleiben muß, sobald es gilt, der großen Raumkunst zu dienen, und doch: was wäre dieser Sieg, wenn er sich nicht mit den Blumen Delacroix' schmückte! . . . .

Aber gegen den Wert dieses Einzigen bedeutet jedes Prinzip so viel, wie gegen Rembrandt unser Haß gegen die Dunkelmalerei. Er ist allen Unbillen unserer Nützlichkeitslehren längst entrückt.

[1] Es ist eines so feinsinnigen Amateurs würdig, daß er sein schönstes Fragment aus dem Massacre, testamentarisch der National Gallery in London vermacht hat, mit der Bedingung, daß es neben dem besten Constable gehängt wird.

HONORÉ DAUMIER

Im Schatten Rembrandts begegnet uns Delacroix' großer Genosse, der gleich den Beweis antritt, wie wenig oder viel die Koloristik bedeutet. Er nötigt uns, die Kunst ganz tief zu erfassen, wenn wir ihn würdigen und den anderen darüber nicht schmälern wollen.

Delacroix kämpfte mit neuen Mitteln für die pathetische Tradition Frankreichs. Daumier machte aus der Not eine Tugend und verzichtete darauf, aus der Epoche Heldengedichte zu gewinnen. Vielleicht glaubte er deshalb nicht weniger an Heroismus.

Man muß Delacroix und Daumier in einem Atem auszusprechen lernen. Der eine war das Gewissen des anderen, und in jedem künstlerischen Menschen gibt erst die Gemeinschaft der beiden Elemente, die sie darstellen, die volle Reife. In drei Pinselstrichen von Daumier steckt unsere Zeit. Er überließ sich seiner Malerei ebenso sehr wie Delacroix sich immer vor ihr wehrte. Die Kultur in dem Schöpfer der Dantebarke steht himmelhoch über dem Zeichner des Ventre législatif, aber sie gleicht selbst der Barke, die mit den Gewalten, die sie umgeben, kämpft und nie ans Ufer gelangt. Daumier war von der neuen barbarischen Gesundheit: ein enormer Nerv, geeignet, all das Ungeheuerliche, Fibrierende unserer Zeit vorherzufühlen und — darüber zu lachen. Seine Bilder sind Zuckungen des Genies und zwar des unseren, des widerspruchsvollen Genies vom Ende des 19. Jahrhunderts, auf das man umgekehrt verwenden könnte, was Ingres von Signorelli sagte: C'est beau, c'est très beau, mais c'est laid! — Häßlich, sehr häßlich, aber über die Maßen schön!

Die Karikatur Daumiers war ein Hilfsmittel. Sie ersetzte das Kleid der früheren Hofnarren, dessen sich die Weisen bedienten, um tiefe, aber unerlaubte Dinge zu sagen. Die Zeit war durchaus nicht derart, um sich eine Kunst wie dieser Bourgeois, der die Bourgeois haßte, sie brachte, als ernsthafte Vorführung gefallen zu lassen, und er selbst hätte sich nicht getraut, sie so ernsthaft zu äußern, wenn er nicht geglaubt hätte, damit eigentlich nur Spaß zu machen. Er ersetzte die Konvenienz, nach der sich Delacroix quälte, und die dem Jüngeren schon gar nicht mehr erreichbar war, durch das Gegenteil und fand in der Übertreibung des

Mangels eine Stütze. Alles, was Michelangelo und Rubens zur Gestaltung des Erhabenen geprägt hatten, drängte er auf eine winzige Fläche, in der jedem Teilchen eine überlaute Sprache ward: ein Wiehern des Menschlichen, das heute nicht mehr komisch klingt. Wenn das Zeichen des echten Humors der im Hintergrund ruhende Ernst ist, so muss man Daumier einen guten Spaßmacher nennen. Ich weiß nicht, ob die berühmte Zeichnung, die er auf den Eingebildeten Kranken[1] machte, jemals humoristisch genommen wurde: die lebende Leiche auf dem Stuhl mit dem hochgereckten, in Angstschweiß triefenden Schädel, und dem Doktor mit dem Totenschädel daneben, der in gelähmtem Entsetzen in die Ecke stiert. Diese Einbildung ist jedenfalls recht natürlich. Der Arzt soll besonders komisch sein; der Ulk im Kostüm dient nur dazu, den Ernst noch schauerlicher zu machen. Es ist der Pierrotwitz, wie ihn unsere Zeit versteht, im Grunde nicht weniger grausig als die tollsten Erfindungen seines Vorgängers Goya. Auch die cynischen Monumente, die er in dem Gerichtssaal des Bürgerkönigtums errichtete, sind nicht zum Lachen. An den Advokaten reizte ihn nicht nur ihre Gaunerei, sondern das Animalische ihres Sprechens. Er liebte den Mund wie Géricault die Pferde. Das berühmte Aquarell „La Chanson à boire“[2] ist eine wahre Physiologie des menschlichen Mauls. — Die beiden Advokaten in der Cause Célèbre[3] sind Bestien, die sich anbrüllen, daß man sich die Ohren zustopfen möchte; sie scheinen irgendwo unter der Toga scheußliche Glieder zu haben, mit denen sie sich in ihr Fleisch krallen, das anders ist als anderer Leute Fleisch. Die Zuhörer sitzen wie eine ganze Welt da, sprachlos den Kampf dieser grotesken Ungeheuer betrachtend. Es ist ein anderer Shakespeare, der hier spricht, als der, den Delacroix zu begreifen glaubte. Das Unmenschliche wird hier sachlich, ragt wie ein ungeheuerliches Werk großstädtischen Krawalls zum Himmel, der mit Sargbrettern zugenagelt ist.

Was sind unsere Satyriker, die so leicht des Gesetzes Strenge zu kosten bekommen, für friedliche Leute im Vergleich zu Daumier. Es ist vollkommen unbegreiflich, daß dieser Mensch nicht zerrissen wurde, der, wenn er die harmlosesten Dinge sagen wollte, der gesamten Mitwelt ins Gesicht spie. Die meisten Spötter sind sentimentale Leute; dieser hier machte es mit dem „anatomischen Ausdruck“, den der friedliche Raphael Mengs an Michelangelo verwerflich fand; seine Leute haben die Gemeinheit nicht im Gesicht, sondern in den Knochen, sie grinsen mit dem Rückenmark. Aller Optimismus, zu dem je die göttliche Erleuchtung den Meißel der Alten brachte, scheint hier zur ebenso unwiderstehlichen, ja aus derselben Quelle mächtigen Verneinung geworden. Denn Daumier war klassisch, das ist sein entscheidender Unterschied von Goya, dem Mengs nie die richtige Gangart beibrachte; in jeder Geste steckt etwas von der marmornen Größe der Alten. Er hat ungeheure Umrisse, ungeheure Flächen, nichts Entbehrliches hindert die Gewalt des Ausdrucks. Bekanntlich formte er seine Opfer erst

[1] Sammlung P. Bureau, Paris.
[2] Sammlung Tavernier, Paris; hier abgebildet.
[3] Sammlung P. Bureau, Paris.

in Ton, die Zeichnung kam nachher; sie trägt noch den mächtigen Daumendruck des Bildners. Keiner vor ihm oder nach ihm hat je so das Schweißen mit dem Pinsel verstanden. In unserer Zeit sagt das nur Bonington voraus, als er das Bild seiner Gouvernante malte, das jetzt im Louvre hängt. Es scheint, daß das Vorläufertum immer mit dem Leben bezahlt werden muß. Auch diesen Engländer, der mit 27 Jahren starb, umschwebt ein ähnlicher Nimbus wie Géricault. Von diesem Tantenporträt zu dem Berlioz Daumiers in Versailles ist ein Schritt.

Freilich, der Schritt ist gewaltig, nicht kleiner als der von einer gescheiten, etwas verschrobenen Tante, die dem Alkohol nicht Feind gewesen sein kann[1], zu einem ganzen Kerl derselben Familie. Der Berlioz könnte gestern oder heute entstanden sein, wenn es gestern oder heute einen Menschen dieser Ursprünglichkeit in der Sicherheit gegeben hätte oder gäbe[2]. Manet ist darin, Cézanne, unsere Größten. Der arme van Gogh verlor noch ein halbes Jahrhundert später den Verstand, als er sich in diese Art Malerei einließ.

Das Porträt hängt im obersten Stockwerk des Schlosses in der Nähe des schönen Reiterbildes Bonapartes von David und anderer respektabler Dinge. Man sieht nichts mehr daneben. Es ist, als ob alle anderen schlafen, während dieser eine in blitzschnell hingeworfenen Sätzen etwas von unserem innersten Leben stammelt. Alles ist neu daran. Das Schwarz des Samtrockes auf dem dunkelbraunen Hintergrund leuchtet wie das Fell einer Katze. Knallrot steckt die Rosette der Ehrenlegion darin. Mit ein paar blauen Strichen ist die prachtvolle Tönung der hohen Krawatte gegeben. Das Gesicht brandrot, man kann die Striche in einer Sekunde zählen, und bei alledem ist das Bild fertiger als alles was die Jahrhunderte in diesem vieldekorierten Schloß zusammengemalt haben, und nebenbei, eines der wenigen ganz fertigen Werke des Malers.

Denn auch darin gehört Daumier schon zu den Heutigen, und das ist ein großer Jammer: er hat fast nur Skizzen hinterlassen, Flecken, die Gesichter werden, Notizen des Temperamentes, das schon längst einen anderen Vorwurf im Sinne hatte, als die Hand zur Niederschrift des einen ansetzte. Aber diese Notizen sind wie die Hauptworte eines Satzes, die den Sinn untrüglich ergeben. Ein Franzose hat die Skizze die exaltierte Persönlichkeit genannt. Bei Daumier steckt so viel drin, daß der Begriff des Fertigen aufhört, eine entscheidende Rolle zu spielen. Ingres brachte alles Lineare in eine Linie; sein Griechentum verhalf ihm dazu, Raffael und Guido Reni zu vereinfachen. Daumier nimmt den stärksten plastischen Ausdruck und verhüllt ihn mit einem merkwürdigen Stoff, der die Gabe hat, alles was darinnen ist, in allem Wesentlichen ahnen zu lassen. Ein Schattenkünstler wie Rembrandt, mit dem er allein verglichen werden kann, ein so gewaltiger Maler, daß kein Attribut zu groß ist, mit dem man seiner Bedeutung gerecht zu werden versucht. — Die Karikatur war seine Aktstudie. Er brauchte keine Konvention, um aus ihr den Rest zu machen. Wie Rembrandt tauchte er seine Figuren, die er in barbarischer Schärfe sah, in eine Atmosphäre von Menschlichkeit,

[1] Auch Delacroix hat sie mit dieser Alkoholfreude im Antlitz gemalt.

[2] Diese Qualität hat unbegründete Zweifel an der Echtheit des Bildes hervorgerufen.

wo aller Spott weit zurückbleibt und nur der tiefe Atem einer großen Seele gespürt wird. Solche Bilder sind selten. Man hat mit Recht beklagt, daß ihn die Last des täglichen Brotes an die Lithographie fesselte, aber man übersieht, daß auch seiner Kunst diese Vorarbeit das Brot war, eine notwendige Kompensation des Gehirns wie Leonardos Karikaturen der Ausgleich für den Schöpfer der Gioconda. Und wenn die vollendeten Resultate Rarissima sind, das Vollkommene macht sich nie gemein. Ich bin nicht überzeugt, daß Daumier unter anderen Verhältnissen sehr viel mehr fertige Malereien von der Art der Seine-Quai-Bilder geschaffen hätte. Er hätte das kostbare Bild bei Bureau, „la laveuse", die Frau mit dem Pack Wäsche und dem Kind, nie fertig gemacht und hätte es noch öfter gemalt; es gibt drei oder vier Auflagen dieses Bildes. Das Fertigste ist wohl das bei Gallimard, wo der, in dem Bild bei Bureau vernachlässigte, Hintergrund wundervoll licht zu deutlichen Häusern wird. Abgesehen davon ist mir das köstliche Material in der Bureauschen Tafel, von der hier eine Abbildung gegeben ist, das Blonde des Holztons, lieber, und so liebte auch Daumier an demselben Vorwurfe viele Seiten und zögerte, sie gleichzeitig zum Abschluß zu bringen. Er hat kaum in einem Bilde alles gesagt, aber es ist die Frage, ob er es bei größerer Muße vermocht hätte.

Der Unterschied zwischen den Karikaturen und diesen Gemälden ist zuweilen unbegreiflich. Vielleicht spielte eine entfernt ähnliche Entwicklung mit, die E. Th. A. Hoffmann nötigte, seine „morbiden" Phantasien in Musik zu lösen. Auch bei dem Phantasten Daumier wird scheinbar aus der eigentümlichen Art seiner Zeichnung im Gemälde das Gegenteil. In seinen Karikaturen macht er die Menschen aus Löchern; in seinen Gemälden wirken sie gerade durch das äußerst Volle der Massen. So in dem „Bain", das früher in der Kollektion Lutz war, der schönsten Plastik, die je gemalt wurde, oder in den Lutteurs der Sarlinschen Sammlung, der kolossalen Figur des Ringers hinter der Szene des Zirkus, die den Kopf nach der erleuchteten Arena zurückwendet; eins von den Bildern, die eine Zukunft von hundert Jahren offenbaren und gleichzeitig die Vergangenheit wachrufen. Man meint, Michelangelo müßte heutigen Tages solche Dinge so machen.

Ich erinnere mich dunkel des berühmten Gemäldes „Le wagon de troisième classe", das Durand Ruel vor vielen Jahren an den Sammler Bordon in New-York verkaufte — Gallimard besitzt eine glänzende Variante. Die Menschen sitzen da wie gegossen, klotzige Gestalten, wie sie ein Leibl später sah, aber noch mächtiger, einfacher, von einem Ernst in der Sachlichkeit, wie ihn die gallische Rasse nie vor- oder nachher hervorgebracht hat. Man sieht kaum eine Farbe, geschweige ein Detail; es ist nicht schön und ist auch nicht der Wirklichkeit „abgelauscht"; man steht hilflos davor wie vor den beiden Kolossen des Quirinals, hilfloser, denn man kann sich die ungeheuerliche Gewalt hier noch weniger erklären.

Hier wurde der berühmte Realismus geboren, auf den das neunzehnte Jahrhundert stolz ist, und es verdient festgehalten zu werden, daß er in der Folge nie größer geworden ist, als ihn sein Vater gemacht hat. Millet hat ihn gedeutet, Courbet und Leibl haben ihn organisiert, und viele andere haben ihn ausgeputzt; übertroffen in seiner angeborenen Grösse hat ihn kein einziger.

Nur wenn man zurückgeht und zu Rembrandt kommt, findet man einen Meister desselben Kalibers.

Daumiers rätselhafte Gewalt wird deutlicher, wenn man seine Skulpturen betrachtet. Er hat nur sehr wenige gemacht, die bekannteste ist die plastische Karikatur auf Napoleon III., der Ratapoil[1], die verrückte, aus Löchern gemachte Gestalt, die aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz das verblüffendste Leben äußert; die schönste — das hier abgebildete Relief bei Roger Marx, der Zug der Flüchtigen, das wunderbare Motiv, das er oft gemalt hat[2] und das deutlicher als seine anderen Werke seine Beziehungen zu Michelangelo enthüllt.

Daumier trat Michelangelo so gegenüber wie dieser der klassischen Skulptur. Sein Ziel war, die der Bewegung dienenden Momente auf Kosten des Übrigen zu vermehren. Er wurde der erste konsequente Impressionist, und es hat keiner nach ihm mehr gewagt, ohne mehr zu entbehren. Er fand wie in einer höheren Eingebung die Punkte des Leibes, die man geben muß, damit alles andere lebt, ja die um so mächtiger das Ganze zu geben scheinen, je weniger man sie verbindet. Er rückt diese Punkte in eine höhere Ordnung, kürzte oder verlängerte die ursprünglichen Entfernungen zwischen ihnen je nach der Bewegung, die er suchte, und kam so zu den ungeheuerlichen Steigerungen, die fast nichts mehr Materielles haben, die Affekte schildern, ohne uns mit dem gleichgültigen Zwischenapparat zu langweilen, der dem Auge des Realisten teuer ist. — Es ist eine Gespensterkunst. In seinen vielen Don Quichottebildern hat er aus den beiden Gestalten Symbolismen geschaffen, die den Begriff des „Dicken“ und des „Dünnen“ quasi metaphysisch festlegen. Bei Herrn Bureau hängt eine Skizze, wo der Sancho Pansa wie ein Götze, ich weiß nicht welcher Observanz, auf seinem Esel thront, und Don Quichotte wie ein Pfeil fast wagerecht losschießt. Der ganze Roman von Cervantes scheint in dem Gegenspiel dieser dicken und dünnen Linie zu stecken und in uns die Freude an der Parodie zu einer Lehre geheimnisvoller Naturgesetze zu vertiefen. — Ein andermal erreicht er mit ein paar Tuschstrichen die merkwürdigsten Raumwirkungen. Gallimard hat ein winziges Blatt mit einer solchen Tuschzeichnung; eine Gruppe von vier Gestalten; eine sitzt, die andere schaut zu, zwei stehen etwas abseits; es sind Linien mit etwas darum, und trotzdem stecken in dem Bilde die intimsten Dinge, Beziehungen von verblüffender Vielseitigkeit. Von den zehn oder hundert oder tausend Flächen oder Linien, die zusammen in der Natur ein solches Bild geben, sind die drei oder vier genommen, die unentbehrlich sind, und diese Einheiten gestaltet Daumier so nach seiner Art, daß sie unendlich viel mehr von der Harmonie geben, die der Natur mit ihrem Tausenderlei gelingt. Ein anderer Bildhauer, Rodin, hat später mit diesem System seine grandiosen Zeichnungen gewonnen, indem er mehr Rhythmus

[1] Arsène Alexandre hat nach seinem Modell 20 Exemplare in Bronze herstellen lassen, die sich in verschiedenen Privatsammlungen befinden.

[2] Sammlung Alexis Rouart, Paris u. a. Eine Skizze, die Arsène Alexandre besaß, jetzt bei Bureau. — Das Relief bei Roger Marx ist das einzige Exemplar in Bronze und wurde nach dem Gipsmodell auf galvanoplastischem Wege gewonnen.

hineinlegte und die Vereinfachung noch weiter trieb. Er hat keinen geringen Grund, Daumier dankbar zu sein.

Es fehlt nicht an Leuten, die nach dem Wert dieser Vereinfachungen fragen und aus solchen Beispielen den Schluß ziehen, daß sie nur den Künstlern untereinander dienen wie Probierstücke oder Handwerkszeug, also den Laien, weil sie für das fertig geschätzte Werk entbehrlich scheinen, nichts angehen. Wem Daumiers Skizzen nicht genügen, der kann an dem Daseinswert der ganzen Kunst zweifeln. Sie sind nicht wertvoll, weil sie die ganze Kunst der Modernen gemacht haben, sondern: weil sie vollkommen sind, weil sie Dinge entschleiern, die vor Daumier nur geahnt wurden, Dinge, die uns so unentbehrlich erscheinen wie der Fortschritt unserer heutigen Lebensbedingungen gegenüber den früheren, über dessen Güte oder Schlechtigkeit an sich nicht zu reden verlohnt. Auf diesem Wege lebt Daumier noch auf unabsehbare Zeiten bei uns weiter. Seine vollendete Form hat uns den Millet gegeben, eine wundervolle Gabe, die unserer Zeit zum schönen Symbol geworden ist. Das Unerschöpfliche aber ruht in den Skizzen des Meisters. Delacroix war davon so betroffen, daß er, wie A. Alexandre berichtet[1], Zeichnungen Daumiers kopierte. Den Nachfolgern ist er, je bedeutender sie waren, um so näher geblieben.

Für das Publikum war diese Wirkung bis vor ganz kurzer Zeit so gut wie nicht vorhanden. Sammler wie Bureau[2], in dessen Familie der Daumier-Kult Tradition ist, wie Rouart, der der älteste lebende Daumiersammler sein dürfte, sind einzig. — Erst die Centenalausstellung 1900[3] und daran anschließend, die Aus-

---

[1] Arsène Alexandre: Honoré Daumier l'homme et l'oeuvre, Paris 1888.

Vergl. übrigens das höchst merkwürdige schwarze Paganini-Porträt Delacroix' bei Cheramy, das sicher die Beziehungen zwischen beiden illustriert.

[2] Die besten Daumiersammlungen entstanden unter den mit dem Maler befreundeten und zusammenarbeitenden Künstlern, so die des Bildhauers Geoffroy Dechaume und des Malers Boulard, die vor einigen Jahren unter den Hammer kamen und hohe Preise erzielten. Das berühmte Aquarell Une cause célèbre, die beiden Advokaten (43 cm breit und 26 cm hoch) wurde mit 22200 Fr. verkauft. Boulard war der Schwager und Freund des Malers und Sammlers Bureau, der hübsche Landschaften im Geiste des benachbarten Daubignys machte. Der ganze zahlreiche Kreis, zu dem auch noch Dupré gehörte, malte an den Ufern der Oise (Valmandois, Auvers u. s. w.) und hier hat wohl jeder, der mit Daumier zusammenkam, dies und jenes erworben oder geschenkt erhalten. Als Bureau starb, setzten seine Frau und der Sohn, auch als die Preise stiegen, die Sammlung fort, und heute besitzen sie, abgesehen von den Gemälden, die kostbarsten Aquarelle des Meisters, die in einem alten Hause der Rue Turenne in winzigen altmodischen Zimmern untergebracht sind. Ich zitiere außer den genannten das wundervolle Panneau „Les Amateurs de Peinture"; das Aquarell „Avocats", das Corot gehörte, das Blatt „Les deux Avocats", das hier in Holzschnitt abgebildet ist, das berühmte „Pendant l'Entreacte à la Comédie Française", das auch aus der Sammlung Boulard stammt, die „Conversation d'avocats". Es ist nicht ohne Humor, daß der jetzige Besitzer dieser vielen Advokatenbilder selbst Advokat ist.

Auch die für Daumier bedeutende Sammlung Rouart stammt noch aus der Zeit Daumiers.

[3] Wir können für unseren Ruhm in Anspruch nehmen, daß das erste einigermaßen umfassende und mit wohl gewählten Abbildungen unterstützte Buch über diese bedeutendste Kunstdarbietung der letzten Dezennien in Deutschland gedruckt wurde. Es ist Muthers „Französische Malerei". Vergl. auch die Aufsätze von Tschudi in der „Kunst für Alle" (1900, Heft 1, 2, 3).

Die weitreichenden Enthüllungen dieser Ausstellung 1900 verdanken wir namentlich Roger Marx, über dessen ungemein segensreiches Wirken ich mich nicht enthalten kann, hier ein paar Worte zu sagen. Marx gehört zu den blutwenigen französischen Kritikern, die sich nicht auf die bekannte Suade beschränken, sondern seit zwanzig Jahren bemüht sind, den Leuten zu helfen, deren Kunst von der öffentlichen Meinung nicht beachtet wird. Er trat 1883, kurz nachdem Huysmans die Kunstkritik im Voltaire niedergelegt hatte, in die Redaktion dieses damals kunstrührigen Blattes ein und hat hier, in der Revue Encyclopédique, in der Gazette des Beaux Arts und vielen anderen, selbst den kleinsten Blättchen manche Lanze für die junge Kunst gebrochen. Wenn er nicht immer ganz exklusiv in seinen Neigungen war, sicher ist ihm nichts Wertvolles entgangen. Er brachte im Gegensatz zu Huysmans eine gesündere, sachlichere Betrachtung mit und steht durch das weite Gesichtsfeld, das alle Zweige der künstlerischen Betätigung

stellung einer größeren Anzahl von Gemälden in der Ecole des Beaux-Arts enthüllte Frankreich den Maler Daumier.

Es wird hoffentlich die Zeit kommen, die ihm eine Säule errichtet. Man sollte sie so groß und so hoch wie möglich machen. Auf den Sockel, wo gewöhnlich die nachdenklichen Symbole sitzen, würde ich vier Künstler hinstellen: Millet, Cézanne, Meunier und van Gogh. Und alle müßten die gläubige Pose annehmen, mit der man die Verehrung auszudrücken pflegt.

* * *

Delacroix und Daumier ergänzen vereint eine merkwürdige Synthese. Ihr Werk, in einem genommen, gibt die vergangene Kunst, bis sie kamen, und die Zukunft bis heute. Daumiers eigentliche Art deutet zurück, nicht weil wir Michelangelo in ihm finden, auch nicht wegen seiner — wie wir hoffentlich gezeigt haben, nur scheinbar — an eine Legende gebundenen Äußerung, vielmehr: weil die Art seiner Schöpfung das Teuerste der Alten zurückruft. Sein Genie ist dies Raumbeherrschende, das in allen Dimensionen gerechte Plastische seiner Schöpfung, die Fähigkeit, das Ding im Bilde so sicher nach allen Ausdehnungen hin zu stellen wie eine Form in der Luft; die Kunst, die der auf das Reale dringende germa-

— auch das moderne Gewerbe Frankreichs, dem er der erste Streiter war — umfaßt, über den Goncourts, deren Form er manches verdankt. Als seltene Ausnahme in Frankreich war er von Anfang an Kosmopolit und schrieb über Liebermann und Uhde in einer Zeit, als man bei uns noch wenig von ihnen wußte („Le Voltaire" Salon von 1883). Als er anfing, hatten Zola, Burty, Castagnary, Duret, Huysmans u. a. den Kampf zugunsten der Impressionisten kritisch bereits entschieden. Dagegen galt es Carrière, Rodin, Besnard und die Schar der Jüngeren, für die Marx unerschrocken eintrat. Carrière fand in ihm den ersten Käufer und den ersten Enthusiasten, den Albert Wolff mit dem Schmeichelnamen „fumiste" auszeichnete. Seine Begeisterung für die Fragmente der Porte d'Enfer, die Rodin 86 in einer internationalen Ausstellung bei George Petit zeigte, riefen allgemeine Entrüstung hervor. Maillard hat in seinem Werke über Rodin gewürdigt, was dieser dem Freunde verdankt.

Es fehlt dem Schriftsteller Marx das dichterische Temperament, das so oft bei den Heutigen den Mangel an Bildung gefällig verdeckt, und man möchte in seinen immer formvollendeten Aufsätzen zuweilen mehr persönliche Reflexe spüren, die gerade die Kunst der Modernen weckt. Dafür findet man in seiner übrigen Tätigkeit eine unerwartete persönliche Ergänzung. Marx, verdanken wir die Rettung des Malers Daumier, auch wenn ein anderer das Buch darüber geschrieben hat, und es ist sicher nicht seine Schuld, wenn der Louvre, bis auf eine, fast pietätloserweise vor kurzem aufgenommene nichtssagende Kleinigkeit, noch kein Gemälde dieses Titanen besitzt. Von den vielen Wiederentdeckungen genügt es, den Namen Chassériaus zu nennen, um Marx ein nie vergängliches Verdienst einzuräumen. Er wäre das Ideal eines Leiters des Luxembourg geworden; man hat ihm statt dessen eine Titularstelle in den Beaux Arts gegeben.

Als Roujon das Ministerium der Künste übernahm, hörte er 14 Tage auf Roger Marx; das Resultat war, daß die ersten modernen Bilder in das Luxembourg kamen, u. a. das herrliche Bildnis der Mutter Whistlers, das dem Staat für, ich glaube, 4000 Fr. in den Schoß fiel. Am 15. Tage gab es infolge dieser Ungeheuerlichkeiten Krach. Eine angemessene Aufgabe fand er endlich, als der Minister ihn beauftragte zu der Centenalausstellung 1900 mit Molinier und Marcou die Provinz nach vergessenen französischen Werken abzugrasen. Die Beute, die gerade er dabei heimtrug und die sich nachher den erstaunten Blicken im großen Palais der Champs Elysées bot, war so groß, daß man unternehmen könnte, eine zweite Geschichte der französischen Kunst in unserem Jahrhundert mit ganz neuen Namen zu schreiben, eine Aufgabe, deren Umrisse Marx in dem schönen Werk „L'Exposition Centenale des Arts français" (Emile Lévy, Paris 1900) andeutete und als deren Folge demnächst die Biographie eines der Entdeckten, F. Bazille, des Manets der Provinz, erscheinen soll. — Daß neben diesen älteren auch früher vergessene Künstler wie Seurat und Gauguin dieses nationale Fest zierten, macht ihm noch größere Ehre. Durch seine grundlegenden Arbeiten über die moderne Medaille ist Marx auch in Deutschland bekannt geworden.

Als Sammler führt Marx das schöne, ausgiebige Liebhabertum weiter, das mit den Goncourts auszusterben drohte. Auch er könnte eine „Maison d'Artiste" schreiben, und diese wäre mir lieber als der Katalog der beiden Brüder. In dem Hause der Goncourts hörte die Außenwelt auf. In den Schätzen, die Marx in seinem Heim gesammelt hat, lernt man die Gegenwart verstehen und lieben. Darum sei seiner dankbar gedacht.

nische Geist stets besser als der lateinische verstand und die Rembrandt erlaubte, gegen den Liebreiz der anderen siegreich zu kämpfen.

Diese Kunst, die es wirklich erreichte, alles im Bilde zu geben, die die göttliche Dreieinigkeit, Architektur, Malerei und Plastik, in vier hölzerne Rahmen, auf eine Leinwand bannte, mußte fallen, sobald der Instinkt der Zeit sich auf den Werdegang dieser Geschichte besann und die Schattenseite dieser Konzentration ahnte. Schon fühlt man in der flüchtigen, absichtlich fragmentarischen Art Daumiers so etwas wie einen Zweifel an den Grundlagen dieser Schöpfung und hört das spöttische Lachen des Dekadenten, dessen Einfall sich begnügt, ein winziges Detail in das schönste Blond Rembrandts zu tauchen und das andere als ergreifendes Gerippe wie eine Ruine in die Lüfte starren zu lassen.

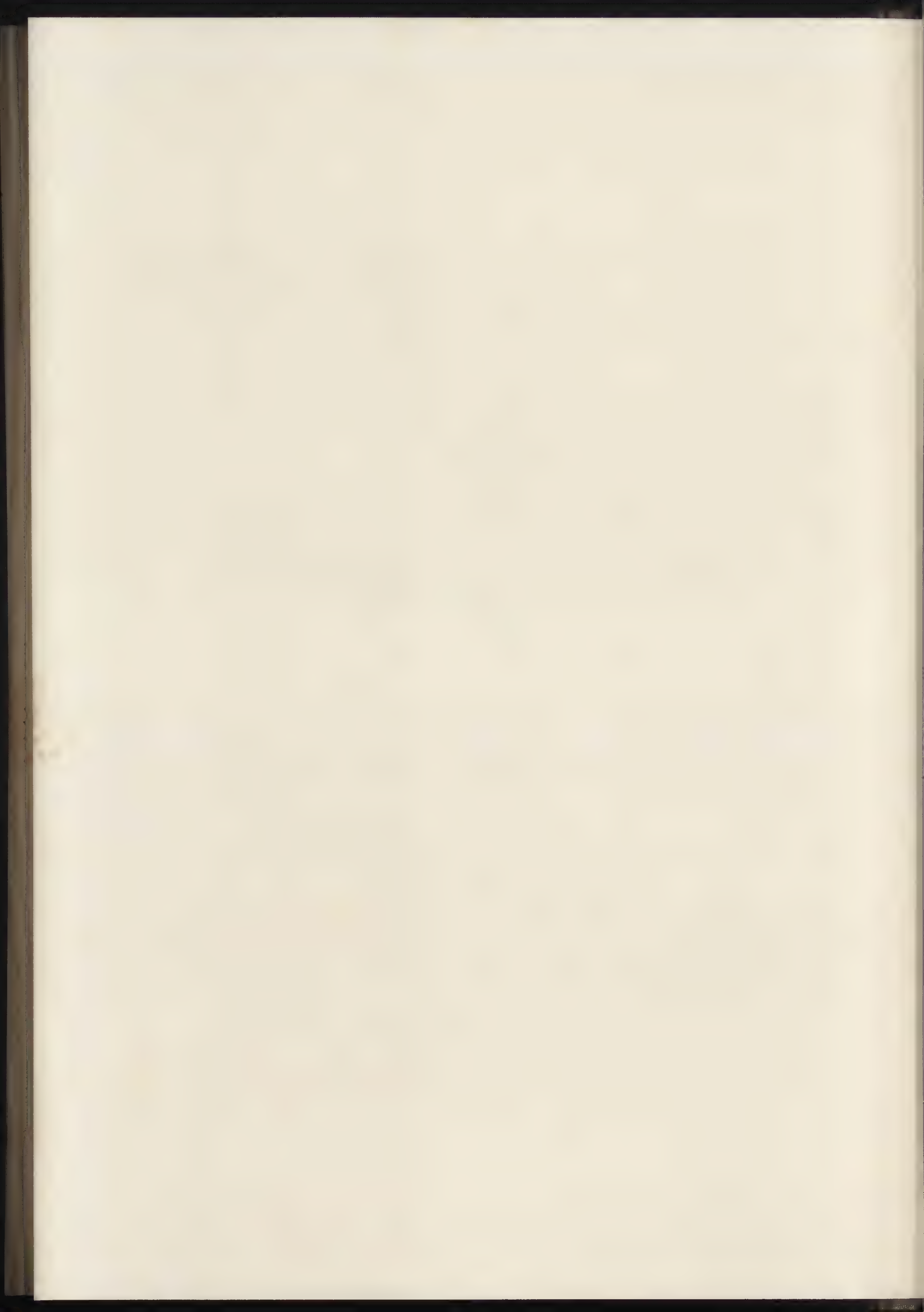
Delacroix steht schon auf der anderen Seite. Die meisterliche Sicherheit, mit der Daumier seine Gestalten festsetzte, auch wenn er sie nackt ließ, sucht man bei ihm vergeblich. Er will nicht den Raum, sondern die Fläche schmücken, aber der Verzicht gibt ihm alles, was Daumier entbehrte. Die Düsterkeit, die den Raum mit der Mysterie füllte, weicht dem Licht, das die begrenzte Fläche überrieselt. Alles was die größten Meister der Flächenkunst besaßen, wird wieder lebendig, und die Bewußtheit eines großen Intellektes, das die glückliche Anlage nutzt, weiß es zu nie erreichtem Glanz zu treiben. Noch zittert die Form, die solche Taten faßt, unter der Gewalt ihrer eigenen Geste; der Pokal, der der Zukunft entgegenblinkt, scheint überzufließen.

Es fehlt nicht an Durstigen, sich daran zu laben.



FILEUSE AUVERGNATE. HOLZSCHNITT VON PARIS NACH J. F. MILLET

MILLET UND SEIN KREIS



JEAN FRANÇOIS MILLET

Théophile Silvestre berichtet von einer Schilderung, die ihm Corot von seiner Art zu zeichnen machte, als er anfing. Er begann zuerst auf der Straße von Leuten oder Gruppen, die ihm gefielen, Details zu zeichnen. Da die Leute ihm nicht den Gefallen taten, stehen zu bleiben, bis er fertig war, füllte sich sein Skizzenbuch von halben Köpfen, angefangenen Nasen u. s. w. Da faßte er den Entschluß, nicht mehr nach Hause zu kommen ohne einen fertigen Kopf, und gab sich daran, seine Gruppen mit einer schnellen Umrißzeichnung im Ganzen festzustellen. Wenn ihm die Details dabei abgingen, wenigstens vermochte er nun den Charakter des Ganzen zu geben.

Die ganze moderne Kunst ist diesem Rezept, das schon die Rembrandt, Rubens und Velasquez besaßen und das bei Daumier Genie war, gefolgt. Millet machte es zu einem Stilelement.

Es ist kaum übersehbar, was Millet Daumier verdankt. Die Biographien, die von ihm handeln, pflegen diese Tatsache entweder überhaupt zu verschweigen, oder in einer nebensächlichen Phrase darüber wegzugehen. Entweder sehen sie es nicht oder wollen diskret sein, aus Zärtlichkeit zu dem Biographierten und namentlich zu der Biographie, deren Begeisterung die nüchterne Analyse Gefahr bringt. Die Kunstgeschichte ist ihnen eine Geschichte der Einzelnen, von denen jeder alles erfunden haben muß, auch wenn sie dadurch genötigt werden, in jedem Kapitel immer nur auf derselben hochgestimmten Saite zu klimpern. Es ist im Grunde nichts wie die eigene Kleinheit, die das Große verringert, indem sie es mit grobem Maß überschätzt d. h. nicht schätzt. Man traut den großen Leuten das Plagiat zu und verweigert ihnen ihre Geschichte. Als ob es der Summe der Werke, die wir Delacroix nennen, Abbruch täte, daß die Dinge, die Géricault heißen, mancherlei Größeres enthalten, ja wenn sie zahlreicher wären, wenn dieses und wenn jenes sich ereignet, wenn Delacroix dann immer noch nichts anderes gemacht hätte, und wenn noch zehntausend andere Wenns zur Wirklichkeit würden, ihn vielleicht in den Schatten gestellt hätten. — Es ist pläsierlich, solchen Gedanken zu folgen. In Wirklichkeit aber sollte die kunstgeschichtliche Untersuchung eine Beschäftigung mit dem Dasein sein, in dem die Menschen verschwinden, die Werke bleiben.

Sie kann auf historischem Wege das Wesen des Wertes vertiefen und den lebenden Künstlern Hinweise zur persönlichen Belehrung geben, zumal Beispiele für die goldene Tatsache, daß es innere Zusammenhänge gegeben hat und geben muß. Die Biographen aber, die solchen Untersuchungen aus dem Wege gehen, sind immer dieselben, die sich in Anekdoten über das Leben des Gefeierten erschöpfen. Es ist kaum vermeidbar, daß sie auf diesem Wege nicht schließlich dahinter kommen, daß alles schon mal da war, und diese Konstatierung kann sie dann zu dem bekannten Abscheu vor der ganzen Kunst führen, den man heute zuweilen an intelligenten Menschen beklagt, die sich für nichts mehr erwärmen.

Wer aber die Kunst sucht, der wird in der Erkenntnis der tiefen Zusammenhänge der großen Schöpfungen immer nur seine Liebe zur Kunst noch vertiefen und der göttlichen Besserung teilhaftig werden, die uns das innige Durchdringen künstlerischer Offenbarungen verleiht. Je mannigfaltiger das Bild in ihm wird, desto glücklicher, reifer und reicher wird er werden. Es kann ihm immer nur in viel tieferem Maße gehen wie es dem einfachen Menschen vor der Natur geht. Kein Mensch ist denkbar, der alle Dinge in der Natur gesehen hat, sodaß ihm von dem Bestehenden nichts mehr verborgen ist, und selbst, wenn es ihn gäbe, könnte ihm die zufällige Veränderung auch nur eines einzigen Blattes in der Blüte eines der Milliarden von Blumen, die er gesehen hat, eine andere Welt offenbaren, in der alles früher Gesehene im neuen Lichte erstrahlt.

Die Erinnerung an Daumier verkleinert nicht den Genuß an Millet, sondern gibt ihm eine Vertiefung, die uns in diesem Falle zumal davor bewahrt, in Millet den sentimentalen Bauern zu sehen; eine Versuchung, der die Art des Kultus, den man mit der Angelusnote treibt, Waffen in die Hände spielt. Millet ist eine unverhältnismäßig einfachere Kunst als Daumier, der in allen Dingen viel artistischerer Künstler blieb und dem es unmöglich gewesen wäre, sich einem höheren Zweck zuliebe eine solche Vereinfachung des malerischen Mittels aufzuerlegen, wie sie Millets Natur mit sich brachte. Das machte den Don Quichotte-Maler zu nichts weniger als zum Apostel geeignet; er hatte dazu viel zu viel Gepäck und trug fast mehr an seinem universellen Genie als es ihm Werke gab. Er war selbst in der flüchtigsten Zeichnung für die Bedürfnisse seiner Brotgeber mehr Maler als Millet in seinen reichsten Bildern. Millet hatte das eigene Temperament der großen Primitiven; Daumier zeigte ihm die Form, deren Elemente der äußersten Gegenwart angehörten. Er nahm sie, schälte den zeichnerischen Umriß heraus und füllte diese Form mit dem warmen Ausdruck seiner Menschenliebe. Millet hätte noch weniger als einer der Primitiven nötig gehabt, seine Bilder mit Öl zu machen. Die Malerei war ihm oft nur ein Mittel seine Zeichnung zu vergrößern. Man hat Millet nie so nahe als in seinen Holzschnitten, die der Bruder ausführte, in seinen Federzeichnungen und den Radierungen, die auch mehr Holzschnitte als etwas anderes sind. Schon die Lithographie scheint die äußerste Kraft seiner Kunst zu schmälern. Es gibt keine schöneren Mittel als z. B. die Radierung, wo die Frau auf den Löffel bläst, um dem Kind auf dem Schoße die Suppe zu geben, oder „la Leçon de

tricot und dergl. Ich will damit ja nicht sagen, daß die Gemälde Millets zu viel sind; man kann auch einen Christ von Roger van der Weyden, der ein paar Zentimeter misst, auf das Zehnfache vergrößern, ohne daß das Format die Kraft übersteigt.

Es ist merkwürdig, daß Millet in Frankreich geboren wurde. Je näher man ihn in gewissen Bildern Daumiers dem französischen Genie glaubt, um so mehr entfernt er sich als Block, als den wir ihn vor uns sehen. Man möchte ihn eher germanisch nennen, nicht nur weil kein anderer französischer Künstler so die Deutschen, Holländer und Vlaamen beeinflußt hat, nicht nur weil das deutsche Gemüt vor keinem anderen Ausländer in so mächtige Erschütterung gerät, sondern auch wegen seiner materiellen Form. Er scheint in seinen Gemälden ein naiver Rembrandt; in seinen Zeichnungen schreibt eine dem Dürer verwandte, vereinfachte Handschrift klassische Dinge. Die Holländer haben ihm von seiner ganzen Generation am meisten gegeben. Auch bei ihm finden sich, wie in so vielen Interieurs Corots, Reize aus der Zeit van der Meers, und das Erstaunliche ist, daß sie sich mit der ganz michelangelsken Größe vertragen, die in gewissen Zeichnungen ihre elementare Nacktheit offenbart.

Die große Landschafterschule der Rousseau, Corot und Dupré vollbrachte eine kunstpolitische Tat, als sie Ruysdael und van der Meer der französischen Malerei brachte. Frankreich brauchte das Stück Brot, das ihm die holländische Aufrichtigkeit reichte, um in Zukunft nicht ganz in den Armen des geliebten Rubens zu zerfließen, und um auf der anderen Seite der schönen klassischen Phrase etwas von der Natur einzuflößen, die vorher der Landschafter der Dichtung, J. J. Rousseau, zur rechten Zeit der Sprache gegeben hatte.

Millet spielte bei dem Akt eine besondere Rolle. Corot und Diaz suchten eine Vermittlung zwischen dem importierten antilateinischen Geiste und der urfranzösischen Muse; Diaz zumal in der Delacroix-Tradition; mit größerem und freierem Takt Corot mit seiner typisch französischen Legende. Aber weder Corot noch Diaz bevölkerten die neue Erde; sie schmückten sie. Corots gottbegnadetes Genie machte ein Reich der Träume daraus, in dem das ewig junge, griechische Märchen wohl zu Hause war. Wir würden nie etwas anderes entbehren, wenn Millet nicht gekommen wäre, der dem Riesenwerk Rousseaus, dessen Bäume wie gigantische Hände in die Welt ragen, die Sprache gab, einen Ausdruck des Ernstes und der Tiefe, der dem Einfluß des Rubens und des Klassizismus gleichzeitig vorteilhaft entgegentrat und von nun an neben diesem erhalten bleibt. Er stellte den Menschen in diese neue Landschaft, nicht diesen oder jenen, sondern den ernsten Typ, dessen Geist diese Landschaft geboren hatte. Es konnte immer nur der Bauer sein, dessen Name von Bauen herkommt. Er machte ihn nicht schön oder gefällig, sondern groß; so groß, daß das Haupt in den Azur ragt, während die schweren, griechisch geschwungenen Holzpantinen in die Erde wachsen. Millet war Bauer in demselben vollkommenen Sinne, in dem Rubens, sein stärkster Gegenpol, Edelmann war.

Man begreift, warum van Gogh verehrte, daß Millet in seinem Milieu blieb. Nur so bekam die Welt nach langer Zeit wieder einen von der großen Rasse,

deren Schöpfung eine ganze Menschheit mit einem einzigen Atemzuge mitfühlt, einen von denen, die zuweilen kommen müssen, damit die Welt nicht vor lauter Genie aus den Angeln geht, der große Sammler, der den tollen Haufen von Eigenwirtschaften wieder einmal die Inbrunst des Gemeinen fühlen läßt.

Was ihn unsterblich macht, ist, daß er dabei Künstler war und allein blieb, daß die Zeit für die Gemeinschaft, an die er sich wandte, noch nicht gekommen war und er Kraft genug hatte, sie in starker Unpersönlichkeit zu entbehren. Bei keinem lag die Gefahr der Schwäche so nahe. Vielleicht hat dem Verständnis seiner Zeitgenossen nur das fromme Kreuz auf seinen Bildern gefehlt, um ihn als Heiland zu verehren. Er zog es vor, sich und die Seinigen damit zu belasten und die Millionenwertung seiner Bilder im Jenseits abzuwarten.

DER EINFLUSS MILLETS

Wie sich eine ganze Welt über die Synthese stürzte, die Michelangelo zurückließ, so reizte auch der Synthetiker Millet zu vielerlei Fortsetzungen. Daß hier die Lösung nicht unmittelbar wie bei Michelangelo zu einem „Stil" werden konnte, bedingt nicht nur die auf das malerische Feld beschränkte Wirksamkeit des Vorbildes, sondern vor allem die Zeit, in die Millets Auftreten fällt und die notabene weit davon entfernt ist, abgeschlossen zu sein. Und die traurige Zerrüttung, die sofort aus Michelangelos Schöpfung abgeleitet wurde und die bei diesem Vorbild und dieser Epoche unvermeidlich war, läßt dem bescheidenen Schicksal des Nachgeborenen einen kleinen Trost. Daß es in Wirklichkeit auch seine Macht hatte und fruchtbar geworden ist, möchte ich nachzuweisen versuchen, soweit der Nachweis bei der geringen Spanne Zeit, die seit Millets Tode verflossen ist, Überzeugungskraft haben kann. Und vielleicht gelingt mir dabei einen der merkwürdigsten Gegensätze der Kunstvergleichung anzudeuten: Gewiß leidet Millet ebenso schwer bei dem Vergleich mit dem erdrückenden Vorbild Michelangelos, wie seine Nachfolger bei dem Vergleich Rubens' einen schweren Stand haben werden. Aber während für die stilbildenden Kräfte der Zeit Michelangelo ein Après-moi-le-déluge aussprach, scheint in unserer an Schönheit verarmten Zeit Millet den Samen einer neuen Formenbildung zu enthalten, die vielleicht — noch geziemt uns nur die vorsichtigste Hoffnung — zu einer Rückkehr zu gemeinschaftlicher auch über die Malerei hinausgehender Sprache werden kann. Das Aufbauen geht ebenso langsam wie das Niederreißen sich im Fluge vollzog. Nie wird der Bau so allein aus diesen verborgenen künstlerischen Befruchtungen entstehen, wie einst die Renaissance entstand, als der Künstler alles konnte und musste. Aber schon die Mitarbeit ist wertvoll, um die Kunst wieder in das Leben zu setzen. Gelingt es, so wird man sich neben Millet der mysteriösen Gestalt Daumiers zu erinnern haben, der auch dabei seinen Anteil hat, weil ihm bei diesem der Zukunft überlassenen Spiel eine merkwürdige Mitarbeit zufällt.

* * *

Auf die Franzosen versagte zunächst der Einfluß Millets vollkommen. Es ging hier wie gewöhnlich. Erst wenn der Prophet im fremden Lande gefeiert worden ist und die fremde Hülle das Verwandtschaftliche zurückdrängt, wird er in das nationale Heiligtum gebracht.

Denn nichts hat der Realismus, der in Frankreich folgte, mit Millet zu tun. Millet war ein großer Synthetiker, Courbet ein vollendeter Maler, der Schöpfer einer prachtvollen Materie, ein großartiger Sinnenmensch, wie Millet ein großer Geist gewesen war. Was Courbet unter dem Einfluß des Meisters von Fontainebleau geschaffen hat, stellt ihn weit unter den anderen, aber es hat mit seinem eigentlichen Wesen wenig zu tun. Aber auch der berühmte Realismus, den das unklare Banausentum P. J. Proudhons aus ihm ableitete und für den er selbst sich die Kehle heiser redete, sagt nichts von Courbet oder bildet nur ein äußerliches, subjektives Moment. Courbets Bedeutung liegt auf dem Felde, das Manet erschöpfte, und das unsere Augen gelehrt hat, stofflich zu sehen. Sein Prinzip war gegen die Kultur, sein Werk hat wie einst des verspotteten Caravaggios farbenreiches Elend gerade das erwiesen, was über die Natur hinausgeht und was um so mächtiger die Allmacht künstlerischer Gestaltung zeigt, je einfältiger der Gedanke ist, der sie begleitet.

Der Milletsche Gedanke gelangte nach Holland, und Israels taufte den Fund und gab ihm die leichtere Zugänglichkeit. Er taufte ihn mit brauner Sauce, und die Zahl der Gäste, die sich an dem Feste beteiligten, nahm kein Ende. Es hat in der Zeit kaum ein Holländer den Pinsel in die Hand genommen, ohne einmal à la Israels zu arbeiten; selbst die modernen Exotiker, die Toorop, Thorn Prikker und die anderen haben dort angefangen. Millet wurde hier ein Mittel, sich mit Rembrandt auseinanderzusetzen; ein Verfahren, das weder den einen noch den andern sonderlich erneute und sich weit von der echten holländischen Tradition entfernte, die van der Meers Blüte sah. Israels fand in Rembrandt und in Millet nur das, was sich formulieren ließ, ein Resultat, das man zu anderen Resultaten färbte, ohne sich mit dem Wesentlichen selbst schöpferisch zu befassen. Man übertrug die Formel auf allerlei neue Gegenstände, und wo man auch mehr oder weniger beiläufig neu zu formulieren versuchte, war es nicht zum Vorteil der Resultate. — Und doch sollte nachher gerade ein Holländer aus dem innersten Millet heraus entscheidende Werte finden.

Israels hielt sich an das Gemüt und zum erstenmal wurde die holländische Kunst sentimental. Es war eine Überschwänglichkeit, die sozusagen ins Negative ging. Man betonte gerade das, was Millet immer, oder fast immer, zu vermeiden gewußt hatte. Das Malerische, das man dazutat, war nicht die natürliche Epidermis, deren sich Rembrandt bedient hatte, sondern ein wahrer Staubfänger für Gefühlsduselei. Es wurde das traurige Genre im Gegensatz zu dem vergnügten der Knaus u. s. w., und es hatte vor diesem eine ernstere Mache voraus, die nicht lediglich illustrierte und weniger banal war.

Auf diesem Wege gelangte Millet nach Deutschland. Wir werden ihn später dort wiederzufinden suchen.

SEGANTINI

Keine Schule konnte Millet in seiner Art weiterbauen. Fruchtbare Wirkung konnte dieser Primitive nur auf primitive Kräfte ausüben, die nach klarer Erkenntnis mit dem unabänderlichen Fatalismus großer Ergebenheit einen Weg einschlagen und keinen anderen. Bauern haben ihn begriffen, Bauern d. h. zähe Naturmenschen; Leute die nicht nach Wissen und Buchstaben fragen, für ihr Tun und Lassen nur die Natur erkennen, nur sich selbst gehören, ihren Instinkten, und, wenn sie einmal anderem als sich selbst gehorchen, auch nur von ihrem Instinkt dazu angehalten werden.

Segantini ist einer von denen. Seine Bedeutung ist für uns mehr die als Typ, als Andeutung, wohin man von Millet aus gelangen kann, nichts weniger als die eines Ideals. Er schwankt zwischen kuriosen Ideen und wechselvollem Handwerk; aber er tut's wie ein Bauer; man kann kaum darüber reden, es sind Inkonsequenzen, die man nur bei konsequenten Naturen findet.

Auch Segantini hat Millet romantisiert und schlimmer als alle anderen, aber gerade; weil er es so unverhohlen getan hat, stört es weniger, man braucht es nicht zu argwöhnen. Er besitzt nicht das Genie, seine Empfindungen, das bewußte Hohelied, aus dem Betrachter zu locken, er steckt sie in das Bild; er hat nicht die kühle Selbstverständlichkeit der ganz Großen und noch weniger den Geschmack, der den Mangel bei anderen ersetzt. Er taucht seine Gedanken in die Natur und überzieht sie mit dem Lokalkolorit seines Engadiner Alpenlebens, das Gedankliche bleibt im Vordergrund.

Nur, alles das geschieht unbewußt, alles das tut nichts zur Sache, denn neben alledem findet man eine rein künstlerische Persönlichkeit, der nur am Schaffen gelegen ist. Sie gibt was sie hat. Die Linie ist's, die mit fortreißt, sie ist schlanker geworden; nicht so männlich wie bei Millet trotz der Rauheit, aber auch nicht schwächlich. Es ist etwas Neues darin, was man bei Millet nicht findet, vielleicht, weil man es nicht sucht: Rhythmus. — Natürlich, wenn man darunter das Allgemeine versteht, ein persönliches Liniengesetz, eine besondere Verteilung der Massen, so hat man's bei Millet in überreicher, unerreichter Größe. Wir meinen etwas, das Millet vielleicht verschmähte, aber das uns heute gefällt: diese wunder-

bare Lyrik, man möchte sagen, den Gesang der Linie, der aus Segantinis Zeichnungen spricht. Es scheint, als habe er der Überlieferung Schwingen gegeben. Millet brauchte das nicht, er ragte, wie er war, in den Himmel; Segantini hat, immer ganz unbewußt, dekorative Werte daraus abgeleitet, das Neue, Gewaltige lieblicher, fast nützlicher gemacht.

Nicht wenig half ihm sein Farbensinn dabei; auch der bestärkt die Art seiner Erscheinung. Man findet in diesem Naturkind Konventionen, die durchaus nicht in der Natur sind, aber seine Liniengefüge prachtvoll ergänzen. Seine malerische Flächenverteilung ist zuweilen fast schematisch, seine nicht immer gewählten aber stets starken Kontraste, dieses Gelb, dieses Weiß sind nicht Naturstudien, sondern gehören dem Dekorateur. Es strahlt von Licht in seinen Bildern, aber Kenner werden die Luft vermissen. Daß er damit trotzdem Natur erzielt, ist seine Kunst.

Denn dieser Segantini hat uns nichtsdestoweniger die Alpenlandschaft wiedergegeben, vor der man sich so lange gefürchtet. Wie man aus Angst vor den Engländern die Schweiz vermeidet, so ist das Alpine heute den besten Landschaftern ein Greuel aus Abneigung gegen die Mätzchen, die unbedeutende Maler damit getrieben haben. Man spricht von einer Pose der Natur und wirft dem Modell die Taktlosigkeiten seiner Kopisten vor. Ganz im Hintergrund schlummert auch vielleicht eine gewisse Aengstlichkeit. Deutsche Landschafter reisen mit Vorliebe nach Hollands flachsten Gegenden, um sich immer wieder die nötige Widerstandskraft gegen das im verstecktesten Winkel ihrer Seele immer noch lauernde letzte romantische Hügelchen zu holen. Und sie haben recht, wer noch die leiseste Phrase im Sinn hat, hat nicht das Recht, pathetisch zu sein. Erst wenn der letzte Rest Sentimentalität vertilgt ist, darf man sich erlauben, Gemüt zu haben.

Daß uns die sehr gemütvolle Phantasie Segantinis nicht stört, kommt lediglich daher, daß sie nicht reflexiv, sondern naiv ist, d. h. so erscheint. Er hat uns zum erstenmal gezeigt, wie es oben auf den Bergen aussieht, wenn man sie von oben, nicht wie Kameke, von unten, betrachtet. Das ist so merkwürdig, daß das rein Phantastische daran gar nichts Besonderes hat. Er schafft ein Milieu, und wenn man erst daran glaubt, nimmt man das, was darin vorgeht, gläubig an. Es ist das Geheimnis aller Künste. Und dann bewegt sich die Phantasie dieses ehemaligen Schweinehirten auch ideell in einer gewissen vorteilhaften Höhe. Sie pendelt nicht lediglich zwischen Weinen und Lachen wie die Kunst seiner Landsleute, selbst seiner grössten. Sie hat die Ruhe, die wohltut und die Auge und Sinn vom Wandschmuck verlangen; sie scheint nur durch ihre Form wesentlich, und nur das Malerische gibt ihr Sinn. Die Schwächen dieser Kunst sind nicht gering. Wie soll ein Italiener im Engadin alle Fehler des Geschmacks vermeiden! Oft verbirgt sich unter dem robusten Mittel, das gar nichts von dem mitbekommen hat, was in Millet von Daumier steckte, der Mangel an Sicherheit; es gibt sich

(Ich benütze gern die Gelegenheit, auf das große und ausgezeichnete Werk von Servaes „Giovanni Segantini" hinzuweisen, das an der Hand eines eingehenden Textes und guter Reproduktionen einen Überblick über das gesamte Schaffen gestattet. Wien 1902).

grob, um nicht Schwäche zu zeigen; nicht nur naiv, sondern unkultiviert. Und nicht immer verrät die grosse Fläche schöpferischen Reichtum, die Sonne dieser Bilder blendet zuweilen wohltätig über Leerheiten hinweg.

Trotzdem wird Segantini zählen, zum mindesten für unsere Zeit, als Pionier auf einem neuen Gebiet, das außer Frankreich kaum einen Künstler gleich ernsthaft beschäftigte. Es ist nicht abzusehen, was aus ihm geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte mit dem Künstler zusammenzukommen, der fern vom Engadin, in der Bretagne und in Arles einem verwandten Ideal nachstrebte, und dem Segantini vielleicht durch seine physische Gesundheit überlegen war.

VINCENT VAN GOGH

Lux mea crux —
Crux mea lux!
Nietzsche.

Van Gogh ist tiefer eingedrungen. Vielleicht hat es überhaupt nie einen Menschen gegeben, der so tief in das, was uns heute als künstlerisch erscheint, eingedrungen ist, — ohne es zu ahnen. Ihm selbst schwebte nur eine natürliche Aussprache vor, nichts mehr und nichts weniger. Bei allen anderen drängen sich zwischen ihre Persönlichkeit und ihr Wirken große entscheidende Momente, sie haben ihre Vorbilder, ihre Doktrinen; und ihr Schöpfungsdrang sickert erst durch diese vorgebaute Erde, bevor er ihre eigene Art gestaltet.

Es ist die rechte Art; wir fangen heute an zu erkennen, daß das Persönliche um so reicher ist, je inniger seine Beziehungen zu vorhandenen Werten sind, je mehr es an der Arbeit teilnimmt, die seiner Rasse, seiner Klasse, seiner Zeit vorgeschrieben ist. Es ist die einzig gesunde Methode, geeignet, sich zu fördern, indem sie das Werk vieler anderen fördert. Es war die Art der großen Kunstepochen Italiens und jenes mächtigen kunstschöpfenden Geistes, der in der Renaissance die nordischen Völker, die Deutschen und die Vlaamen, erfüllt und der in unserer Zeit nur in Frankreich groß geblieben ist.

Es gibt daneben eine andere, die erst in unseren Tagen möglich wurde. Sie wird der Notbehelf der Einzelnen, die in ihrer Umgebung keine ihre eigene Schöpfung fördernden Kräfte finden und sich losreißen, um in der Einsamkeit dem eigenen Instinkt zu vertrauen. Ihr Schicksal ist Paria oder Genie, zuweilen beides. Unsere Zeit wimmelt von ihnen und wurde von ihresgleichen noch mehr zu dem Stückwerk gemacht, das jedes tieferen Sinnes zu entbehren scheint. Nur ganz selten haben sie aufgebaut. Aber es finden sich zuweilen große Leute unter ihnen, in denen alles, was ihre Zeit an Schöpfung versäumte, in unbegreiflicher Weise nachgeholt wird, die wie aus Empörung über die Trägheit ihrer Epoche eine unbegreifliche Schöpfung entfalten und gerade aus der Einsamkeit, zu der sie verdammt sind, den Stachel zu einer von nichts gehemmten, vor nichts zurückscheuenden persönlichen Tat gewinnen. Ihre Einseitigkeit ist ihre Macht, und es kann geschehen, daß sie so gewaltig emporblüht, daß sie Alles in Einem ersetzt,

was wir aus der Vielseitigkeit kunstfreudiger Generationen zu genießen gewohnt sind. van Gogh gehört zu ihnen, aber wie bei allen Einsamen, die große Dinge vollbringen, war seine Abgeschlossenheit ungesuchtes Schicksal, ja allen seinen Neigungen entgegen. Auch das äußerst Extreme seiner Art, das beim ersten Anblick seines Werkes die Beziehungen zu anderen Werken verschleiert, auf die er selbst bei jeder Gelegenheit hinwies, war nichts weniger als gesteigertes Selbstbewußtsein, sondern natürliche Anlage. Die viel mißbrauchte Phrase von der Einheit des Menschen und des Künstlers in einer Persönlichkeit wird bei ihm zu einer vielbedeutenden Tatsache, die sich ohne sein Wollen, ja gegen seinen innersten Lebensinstinkt vollzog und seine Tragik bestimmte. Sie gibt dem Studium, das sich mit van Gogh beschäftigt, die Gelegenheit, nicht nur einen modernen Künstler, sondern einen Menschen kennen zu lernen.

van Gogh kam aus dem Holland und aus der Zeit des Israels; er ist am 30. März 1853 in Groot-Zundert geboren und war bis zu seinem dreißigsten Jahr alles andere als der Mann seines Berufs. Alles und nichts verriet in ihm den Künstler; alles, weil er das bewußte heilige Feuer in sich trug, ein Äußerungsbedürfnis ganz elementarer Art; nichts, weil ihm durchaus nicht die Malerei als angeborene Offenbarung dieses Triebs erschien. Er hatte den Stoff, aus dem zu früheren Zeiten die großen Menschheitsbeglücker gemacht wurden, war ein ganz tiefer Idealist, der sich aus Sehnsucht nach Menschen verzehrte und der, wo und wie immer, unendlich viel Gutes gewollt hätte. Eine natürliche Neigung, die von allen merkantilen Interessen nur den Willen, sich mit schönen Dingen nützlich zu beschäftigen, behielt, trieb ihn als jungen Mann zum Kunsthandel. Er war mehrere Jahre in den Häusern der großen Firma Goupil im Haag, in London und Paris. Anfang 1876 entsagt er dem Geschäft und folgt seinem teuersten Instinkt, indem er sich in England zum Schullehrer macht. Bis Ende des Jahres kämpft er in Ramsgate und Isleworth im fremden Land für seinen Beruf; die Schwierigkeiten aller Art bringen ihn nur zu größerer Festigkeit, ja zu dem Entschluß, den Beruf zu erweitern und Geistlicher zu werden. Er war Protestant, sein Vater, der Pastor einer kleinen Gemeinde, bestärkte den Sohn in dem Entschluß, und Vincent geht 1877 nach Amsterdam, um sich theologischen Studien zu widmen. Aber der Kampf mit dem Formalen, mit all den Äußerlichkeiten, die den Kern der Sache verhüllen, wird ihm zu schwer. Es war eine schlimme Zeit, er sah sich vor der Notwendigkeit, zum zweitenmal seinen Beruf zu ändern, seine Familie hielt ihn für verloren. Er geht das nächste Jahr wieder ins Ausland, diesmal nach Brüssel und läßt sich von der protestantischen Gemeinde in das Borinage zu den Arbeitern schicken, um ihnen die Bibel zu lesen und das primitive Evangelium, wie er es verstand, zu erklären.

Diese Zeit um das Jahr 80 war für ihn entscheidend. Er erlebte bei seinen Minenarbeitern, was jeder warme Mensch erlebt, der zum erstenmal mit Bergleuten zusammenkommt. Klug genug, sich nicht der Einsicht zu entziehen, wie wenig seine ungelenke Rede diesen schweigsamen Trägern eines dunklen Loses zu geben vermochte, steigerte gleichzeitig alles, was er sah, sein Bedürfnis nach

Äußerung: es gab für ihn nur eins in diesem Milieu, wo alles für ihn zum natürlichsten Symbol wurde: Teilnehmen mit welchen Mitteln es auch sei. Er tat es, indem er, was er sah, auf Papier brachte. Damit wurde ihm das Lösungsmittel, das ihn von einem Beruf in den anderen, von einem Land in das andere geworfen hatte[1].

Diesmal hielt er fest. Das Jahr 1881 findet ihn wieder in Holland bei seinen Eltern in dem kleinen Dorfe Etten in Nordbrabant, wo er alles zeichnet, was ihm unter die Hände kommt. Eine seiner Cousinen ist mit dem Maler Anton Mauve verheiratet. Dieser wird um Rat gefragt, und er nimmt Vincent in sein Atelier nach dem Haag. Hier lernt van Gogh Malen. Aber Schüler und Lehrer vertragen sich nicht — wer würde sich darüber wundern! Was van Gogh von Mauve lernen kann, besitzt er binnen wenigen Wochen. Der Bruder Theodor gibt ihm die Mittel, sich im Haag ein winziges Atelier allein zu halten. Hier malt er und seine Lehrer sind mehr die großen Holländer des 17. Jahrhunderts, die im Mauritshuis schweigend ihre unsterbliche Lehre verrichten als die Zeitgenossen. 83 geht er auf das Land zurück, und hier malt er die starken Studien nach Brabanter Bauern und Bäuerinnen, in deren Gesichtern er seine ureigentliche Physiognomie entdeckte. Damals entstanden die Mangeurs de pommes de terre — er malte sie 1885 in dem kleinen Orte Nuenen — das großartigste Bildnis dieses „Etre sacré de pure vérité“ (wie es van de Velde in seiner schönen Geschichte des Bauern[2] nennt), an dem die früheren Maler des Landes nur ihren Witz, ihren Sinn am Grotesken, ihren Cynismus gekühlt hatten, in dem der Moderne, der Millet mißverstand, nur eine Legitimation sentimentaler Regungen suchte und das dem Ästhetismus eines Huysmans Ekel einflößte. van Gogh sah darin ungeheuerliche Gesundheit, die sich wie ein starres Monument aus der Fäulnis der Zeiten erhebt.

Schon damals war der eigentliche van Gogh fix und fertig. Aber er traute sich nicht. Noch 1885 ist er ein paar Monate Schüler der Akademie in Antwerpen. Dort mögen seine düsteren Gefängnishofbilder entstanden sein. Anfangs 86 geht er endlich nach Frankreich, wo sich das, was überhaupt noch an ihm zu entwickeln war, die Farbe, wieder in ein paar Sprüngen vollendete. Er fand hier die wenigen Freunde, die ihm zu Lebzeiten nahe gekommen sind, oder vielmehr, sie fanden ihn in dem kleinen Laden des Père Tanguy, Rue Clauzel, des einzigen Händlers, der sich mit seinen Sachen abgab, dem van Gogh nachher in dem schönen Porträt, das Rodin besitzt, dem Mann in der Joppe vor der Wand von

---

[1] Das Datum des Beginns der künstlerischen Tätigkeit paßt ziemlich genau fast. Der erste Brief in „van Nu en Straks“, der vom 15. August 82 datiert ist, trägt die Bemerkung: „Het is nu net ongeveer twee jaren, dat ik in den Borinage begon te teekenen.“

[2] Du paysan en peinture (Edition de l'Avenir Social, Brüssel 1892) eine der schönsten Konferenzen van de Veldes, eine unbewußte Berufung auf van Gogh, der damals den Belgiern noch unbekannt war, aus der man das Instinktsbedürfnis der Zeit, dem Vincent diente, ableiten könnte. (Notwendiger als die gewiß sehr schönen Bilder von Laermans, die van de Velde in einer späteren Notiz erwähnt, und die doch mehr Interpretationen als Evokationen sind, und am Physiologischen der Erscheinung haften bleiben.) van Goghs Bilder, die 1890 und 1891 bei den XX erschienen, waren Landschaften. Die Schrift van de Veldes ist von R. A. Schröder übersetzt, in der „Jnsel“ in den Heften vom Oktober, November, Dezember 1900, gebracht worden.

japanischen Farbendrucken, ein Denkmal gesetzt hat. Es waren vor allem Gauguin und Emile Bernard, der sich um das Andenken van Goghs das größte Verdienst erworben hat. Vincent arbeitete mit diesem zusammen kurze Zeit in dem Atelier Cormons, das Lautrec das Jahr vorher verlassen hatte.

Paris bekam ihm nicht, es suchte diesen Menschen, der ganz und gar eins war, zu teilen. Er sah die Impressionisten, deren auflösende Kunst seinem, ganz auf Zusammenpressen gerichteten, Drang vollkommen entgegengesetzt war, aber deren logische Folgerungen sich seiner Intelligenz aufdrängten. Seine Bilder dieser Zeit zeigen den Einfluß Pissarros; er hat sogar, als er Seurat kennen und verehren lernte, zu teilen versucht. Sein bestes Pariser Bild ist der „Quatorze Juillet", auf das ich noch zurückkomme; bei anderen, z. B. dem Medaillon, das gegenwärtig Vollard besitzt, scheint seine Individualität vollständig gebrochen. Man fühlt in allen die Stockungen, die ihm die ungeheuerliche Stadt ins Blut legte (er spricht davon in späteren Briefen über diese Zeit); daher verstimmte ihn auch die Berührung mit dem, von vielen außerkünstlerischen Interessen zusammengesetzten, Getriebe um den geliebten Bruder, der die alte Idee Vincents, den Kunsthandel zu rehabilitieren, aufgenommen hatte und sich bei Boussod Valadon (Goupil) am Bd. Montmartre mit nörgelnden Vorgesetzten herumschlug. — Aber man darf sich Vincent durchaus nicht als den Bauer denken, der in der Stadt unter die Räder geriet. Was ihm gefährlich wurde, war gerade der merkwürdige Kulturinstinkt, der alles fassen wollte, und der auf Ordnung drang, wo die Unordnung aller Lebensbedingungen Gewohnheit ist. Julien Leclercq, der ihn 88 kennen lernte, schildert ihn als nervösen, fröstelnden Menschen, der an Spinoza denken ließ und unter verschlossenem Äußern eine heftige Ideentätigkeit verriet.

Vincent atmete erleichtert auf, als er in Arles wieder unter Bauern war. Seine Briefe an Emile Bernard und an seinen Bruder, mit deren Publikation sich der Mercure de France[1] ehrte, enthüllen, was er unter Kunst verstand und was den Boulevardier nur zum Lachen gebracht hätte. „Christus", sagt er, „war der größte

---

[1] Der Name van Goghs ist mit dem Mercure de France eng verknüpft. Schon in der ersten Nummer (1. Dez. 1889) erschien der bedeutende von E. Bernard inspirierte Aufsatz G. A. Auriers, auch eines früh Gestorbenen, dessen „Oeuvres Posthumes" der Mercure 93 in einem reichhaltigen Bande herausgab. Hier ist der Aufsatz über van Gogh nebst verschiedenen anderen Essays wieder abgedruckt, auch die typische Antwort van Goghs auf das schmeichelhafte Urteil Auriers. — Die Briefe van Goghs, im Besitz der Familie des Künstlers, von 1869 bis wenige Tage vor seinem Tode, die ich später gesammelt herauszugeben hoffe, sind eine unschätzbare Quelle für die Erforschung seines Werkes und selbst ein schönes Kunstwerk. Sie sind größtenteils holländisch geschrieben und zwar bis zur Arleszeit. Aus dieser Periode stammen die 1893—1895 und 1897 im Mercure de France, von dem Maler E. Bernard publizierten, von denen die in Nr. 40 bis 43 an Bernard, die in 44 bis 47, 51, 55, 57 und 62 an den Bruder gerichtet sind. Jedem Heft sind ein paar Zeichnungen beigefügt, Nr. 40 und 44 einige biographische Notizen. — Im Oktoberheft 1903 findet man in dem Aufsatz von Morice über Gauguin Verschiedenes über das Zusammentreffen der beiden Künstler in Arles. Ich komme darauf in dem Gauguinaufsatz (III. Buch) zurück. — 1896 veröffentlichte die in Brüssel erscheinende Zeitschrift van Nu en Straks, von der ich in einem späteren Kapitel berichten werde, einige sehr schöne holländische und französische Briefe mit prachtvollen Zeichnungen (Nr. III der Zeitschrift leider vergriffen). — Ein sehr ähnliches Porträt van Goghs von Levens aus früher Zeit (Antwerpen) geht den Briefen voraus. — Zehn schöne Lichtreproduktionen nach van Goghschen Werken erschienen mit einem holländischen Vorwort von Plasschaert Ende 1898 bei J. Th. Uiterwijk & Co. im Haag, als diese Firma in ihrem Hause „Arts & Crafts" eine Ausstellung van Goghs veranstaltete. — Endlich hat der verstorbene Julien Leclercq, dem man die schöne Ausstellung von 70 Werken bei den Bernheims (März 1901) verdankte, seinem, mit vielen van Goghschen Briefstellen geschmückten, Katalog eine sehr belehrende, biographische Skizze vorangeschickt. — Zu den Ersten, die van Gogh erkannte, gehört auch Octave Mirbeau, der dem Künstler mehrere begeisterte Aufsätze widmete (Echo de Paris 31. März 1891, Journal 17. Mai 1901 u. a.).

Künstler, weil er unsterbliche Menschen gemacht hat, keine Kunstwerke, weil seine Worte, die er als Grandseigneur niederzuschreiben verschmähte, besser als es Marmor und Bilder vermögen, die ungeheure Kraft auf die anderen gewannen; weil er wußte, daß sie noch bleiben würden, wenn die Formen der Welt, in denen er lebte, längst vergangen wären." Darin steckt der ganze van Gogh, der Mensch, der mehr als an die Kunst, an eine ungeheure reine Schöpfungskraft glaubte, die den Menschen gegeben ist, um andere Menschen zu beglücken; die nicht den einzelnen treibt, zu seiner Eitelkeit seiner Kunst zu leben, sondern für die es sich lohnt, das schwere Dasein eines großen Künstlers, wie er einer war, zu ertragen. Er klagt wiederholt seinem Bruder, daß er sich nicht Künstler genug fühle, um nicht schmerzlich zu entbehren, daß Statuen und Gemälde keine lebendigen Wesen wären. Es sei niederdrückend, zu denken, „daß man mit weniger Kosten statt Kunst, Leben hätte schaffen können".

Nichts war natürlicher, als daß Millet auf ihn wirkte, der Mensch, der dasselbe Christentum trug und die göttliche Gebärde seines Sämanns dafür erfand. Aber Millet war aus anderem Stoff. Er genoß die Natur, wenn er sie malte. Der Ernst, der in seinen Bildern spricht, ist der des Landmannes, der die saure Arbeit kennt, aber fest auf ihre Früchte vertraut. van Gogh ist grelle Tragik; er ging nicht zu der Natur, sie riß ihn zu sich. Um ihr näher zu sein, zog er, der Holländer, der an der nordischen Ruhe der Rembrandt, Franz Hals und van der Meer Gebildete, in das Wunderland Frankreichs, die Provence, wo die Sonne der Erde die reine Farbe läßt und Dinge und Menschen noch so einfach und groß sind, als in der Zeit, da die Römer hier ihre Arenen bauten.

Franz Hals ist der holländische Bestandteil in van Gogh, der sich in seiner eigentümlich gewetzten Pinselführung immer erhalten hat. Mit der Vehemenz, die Franz Hals brauchte, um seinen Porträts die Farbe und das Leben zu erhalten, mit der ungestümen Kraft Daumiers, mit der dieser seine dunkelste Sauce zu Flammen aufrührte, mit einem Drang zum Symbolischen unerhörter Gewalt, stürzte sich van Gogh auf das neue Land, in dem alle Bedingungen denen seiner Rasse vollkommen entgegengesetzt waren: Feuer zum Feuer. Alle seine Bilder sind Kampf. Kampf im wörtlichen Sinne; er malte, während sein Sessel von dem Mistral geschüttelt wurde; die Effekte, die er suchte, dauerten manchmal nur kurze Momente und mußten in einer Sitzung bewältigt werden. Und noch mehr trieb ihn die wahnsinnige, innere Glut, die sich unter dem sengenden Himmel zu Flammen entfachte: Schaffen, schaffen — „vite, vite, vite et pressé comme le moissonneur qui se tait sous le soleil ardent, se concentre pour en abattre" [1].

Er malte seine Bilder nicht, er stieß sie aus wie vor Anstrengung kochenden Atem. Man kann wohl annehmen, daß drei Fünftel seiner Bilder in der Zeit seiner Ansiedelung in Arles bis zum Ende entstanden sind, und innerhalb dieser Epoche kommt wiederum der Löwenanteil auf Arles. Er war hier von 1887 bis

[1] Der Brief im Mercure de France.
Leclercq zitiert in dem Katalog: J'ai une lucidité terrible par moments lorsque la nature est si belle que ces jours-ci; alors je ne me sens plus et le tableau vient comme dans un rêve.

Mitte 1889. In dieser Zeit, etwas mehr als zwei Jahre, hat er mehrere hundert Bilder geschaffen[1]. Es waren an die Oberfläche dringende Affekte von um so längerer, zerrüttender Vorbereitung. Man kann wirklich bei van Gogh von einem Vulkan reden und auf ihn anwenden, was ein Schriftsteller der Romantik von Delacroix schrieb: daß er eine Sonne im Kopfe und einen Orkan im Herzen trug. Aber man muß bei ihm dem hübschen Wort eine pathologische Bedeutung beilegen. Alles, was dieser Mensch anfaßte, wurde zu einer ungeheuerlichen Steigerung. Es war schauerlich zuzusehen, wie er malte; es war ein Exzess ungeheuerlicher Art, bei dem die Farbe wie Blut herumspritzte. Er machte die Malerei nicht mit den Händen, sondern mit den nackten Sinnen; es wurden ihm besondere Organe; er

[1] Es ist unmöglich, den Gesamtumfang seines Werkes, den ich in dem Aufsatz der Insel (vom Mai 1900) auf 500 Bilder schätzte, genau festzustellen. Meine Annahme deckt jedenfalls kaum die Zahl der vorhandenen Werke. Leclercq taxiert 450 Bilder und 350—400 Zeichnungen. Aurier spricht von tausend Bildern und kommt damit sicher der Wahrheit näher. Ich sah Mitte der neunziger Jahre etwa 400 Gemälde van Goghs, die meisten bei der Witwe Theodor van Goghs in Bussum; damals gab es in Paris bei Le Barc de Bouteville, Vollard, Moline und anderen Händlern große Kollektionen, die zu Spottpreisen vertrieben wurden. Dazu muß man die vielen Geschenke rechnen, die er machte; er spricht in seinen Briefen oft von Tauschgeschenken und gab dreimal, wenn er einmal empfing. Und dann ist ganz unberechenbar, wieviel Bilder verloren gingen oder zerstört wurden. Als van Gogh im Irrenhaus von Arles saß, sah ein fremder Besucher der Anstalt, wie einige Irre sich damit amüsierten, mit spitzen Steinen die Farbe von einem Haufen ungerahmter Bilder zu entfernen. Es waren van Goghsche Gemälde. Wenn man bedenkt, daß Werke wie der Klosterhof dieses Irrenhauses mit den Blumenbeeten damals entstanden, kann man sich einen Begriff machen, welche Werte auf diese und ähnliche Art verloren gegangen sind. Ich weise im folgenden ca. 500 Bilder nach und treffe damit bestimmt nicht das ganze Werk. 600 dürften auch heute noch erhalten sein. Da der Platz zu einem genaueren Katalog, den ich vorbereite, fehlt, begnüge ich mich, die bedeutendsten Sammlungen zu nennen. Noch heute befindet sich die Mehrzahl der Werke in Holland.

Frau J. Cohen-Gosschalk-Bonger (die Witwe Th. van Goghs) in Bussum bei Amsterdam besitzt noch 300 Gemälde und 200 Zeichnungen aus allen Perioden. Die bedeutendsten Gemälde sind „les arbres en fleurs", „les Tournesols", „les Oliviers", „Paysage d'Arles", „les mangeurs de pommes de terre".

Herr A. Bonger, der Bruder der Vorigen, in Amsterdam besitzt acht Bilder, darunter eins der besten Selbstporträts aus dem Jahre 86 (Paris), ein paar Montmartrebilder aus derselben Zeit, drei Landschaften aus Arles und ein Haus in Auvers, eins der letzten Bilder.

Herr B. Veth in Amsterdam u. a. das bedeutende Bild „Les Débardeurs à Arles" (Nachteffekt auf der Rhone).

Herr Dr. Frédéric van Eeden in Bussum: „Le Semeur" (großes Format) gegen 1888.

Herr Advokat van Valkenburg in Rotterdam: Großes Stilleben: „Citrons" (gegen 1887), „Le Semeur" (kleines Format; gegen 1888) und einige schöne Zeichnungen und Aquarelle, darunter „Fillette".

Im Museum Boymans von Rotterdam: „Paysage brabançon" (gegen 1887).

Bei Herrn Enthoven im Haag: Verschiedene Bilder, deren ich nicht habhaft werden konnte.

Bei Herrn Hidde Nyland in Dordrecht: Eine Sammlung schöner Zeichnungen aus der ersten holländischen Zeit.

Bei Herrn Dr. Leuring im Haag: „Effet d'automne" (Arles) und eine kleine Winterlandschaft.

Bei Herrn Bremmer im Haag: „Gardeur des taureaux" und mehrere Studien brabantischer Bäuerinnen aus der ersten Zeit.

Bei Frl. Oldeboom in Amsterdam: Ein Blumenstilleben.

Bei Mme. Vve. van Gogh, der Mutter des Künstlers, im Haag: Zwei Blumenstilleben „Roses" und „Iris" und mehrere kleinere Bilder.

Bei dem Maler Roland Holst in Laren bei Amsterdam: „l'Allée des Aliscamps" (Arles).

Bei Herrn Dr. Timmermann im Haag: Eine schöne Marine.

Gegenwärtig im Besitz der Firma Binnenhuis „Die Haghe", im Haag eine Sammlung von circa 30 Zeichnungen.

In Frankreich besaßen der Maler Schuffenecker und dessen Bruder eine sehr umfangreiche schöne Sammlung; heute noch 27 Gemälde bei dem Agenten Schuffenecker in Meudon, darunter aus der holländischen und Pariser Zeit: „La Cuisinière hollandaise" (1884), „Le Moulin de la galette", „Coucher de soleil en Hollande", „Le prisonnier", „Maître de poste". Aus Arles: Die beiden „Ravins" (1889), „Les Olliviers de Provence", „La Route de Provence" (mit der Mallpost), „La Nourrice au Bébé", das Selbstporträt, „La Berceuse". Aus der Zeit in Auvers: „Le jardin de Daubigny", „Femme dans les blés" etc. — Ein Teil dieser Bilder gehört dem Bruder. Dieser besitzt außerdem in Paris: „Le bon Samaritain", hier abgebildet; den Blumentopf mit den großen Sonnenblumen, die Arlesienne mit dem Schirm und Handschuhen auf dem Tisch, die Landschaft „Les Oliviers", „Le boulevard St. Remy" und die „Montagnes à Arles"; diese sämtlich aus Arles. Aus der letzten Zeit: „Le jardin de Daubigny".

Bei dem Dr. Gachet in Auvers 26 Bilder, natürlich fast ausschließlich aus der letzten Zeit, vor allem das Selbstporträt blau auf blau von 1890, „Die Kirche von Auvers", eine Menge schöner, meistens kleiner Dorfansichten;

vermischte sich mit der Natur, die er machte, malte sich selbst in diesen lodernden Wolken, in denen tausend Sonnen der Erde Zerstörung drohen, in diesen entsetzt zum Himmel aufschreienden Bäumen, in der schrecklichen Weite seiner Ebenen. Er scheint sich zuweilen in die Erde eingegraben und so gemalt zu haben. So entstand das Bild, das bei den jungen Bernheims hängt und das Monet entzückte, „Les coquelicots“, eine Landschaft ohne Himmel, eine Art mikroskopischen Präparates eines Stücks fruchtbarer Erde. — Er hat sich an das Stilleben gewagt, in dem Cézanne sein Höchstes geschaffen; er tat es, um sich zu beruhigen. Er stellt mit Vorliebe den Obstkorb diagonal in das Bild und füllt ihn mit Äpfeln. Bei dem großen Cézanne bleibt es ein Stilleben, die, möchte man sagen, präch-

---

„Deux petites filles“, das Porträt des Fräulein G. am Pianino, der „Homme à la pipe“ (Porträt des Dr. G.), „Feuilles et fleurs de Marronnier“, „Vase aux fleurs“ (auf ein Wischtuch gemalt), „Les boeufs“ (frei nach einer Radierung, die der Dr. Gachet nach einem Bilde von Jordaens gemacht hatte), „Die Frau mit dem Kind am Feuer“. Aus der Arles-zeit, eine kleine Kostbarkeit: ein blauer Bach mit blauem Himmel und gelben Ufern und ein größeres, relativ dunkles Bild „Les Oliviers“. Außerdem besitzt Dr. G. die einzige Radierung, die van Gogh gemacht hat, von der die Kupferplatte noch vorhanden ist: ein freies Porträt des Dr. Gachet.

Bei der Mutter des Malers E. Bernard in Melun unter anderen ein frühes schönes Flußbild mit Booten. Bernard muß noch eine Anzahl Bilder aus Arles besitzen.

In Paris: Bei den Herren J. und G. Bernheim 15 Werke: die „Coquelicots“ (Arles), „Mère et enfant“ (dito), „Chemin des tombeaux à Arles“ (Wiederholung), ein Selbstporträt, „Pont de Chatou“, „Grande marine“ (ein Rhonebild mit Schiffen, die ausgeladen werden, Sonnenuntergang, Arles), „Paysage d'Arles“, „L'usine“ (1887), „Fabrique, théorie des toits en rouge“, „Printemps“, „Fleurs et citrons“, „La Charrue“, „Les harengs“, „Paysan“, „Paysage avec maisons“.

Bei Herrn Hessel: acht Gemälde, „Cour de la maison de Santé à Arles“, „Un champ en Provence“, „Nature morte (livres, bouteilles, tabac et pipe)“, „Le pont“, „Fleuve un soir d'orage“, „Portrait de sa mère“, „L'atelier et la chambre de van Gogh“, „Fleurs“ und ein paar Zeichnungen, darunter eine der allerbesten: „La Moisson en Provence“, ein großes Aquarell (das E. R. Weiß für „Germinal“ litographiert hat).

Herr Aghion besitzt einige Hauptwerke: „Le chemin des tombeaux à Arles“, hier abgebildet; „Les Buveurs“ (nach Daumier, 1888), „Le 14 juillet à Asnières“ (1886). (Das Bild mit der weißen Figur auf Reliefgrund, das van Gogh zugeschrieben wird, ist von Filiger.)

Bei dem Maler Signac: Stilleben: Harengs saurs (Arles 1889).

Bei Herrn O. Mirbeau u. a. die schönen „Iris“ (Auvers), „Harengs et Tomates“ und eine Landschaft.

Bei dem Grafen A. de la Rochefoucauld ein Selbstporträt (1890) und „Tournesols sur fond jaune“.

Bei Herrn A. Rodin: sehr schönes Porträt des Père Tanguy (1887). (Es gibt noch ein Porträt Tanguys, das Vollard besitzt oder besaß.)

Bei Pissarro: „Mûrier“ (Arles).

Bei Herrn Th. Duret: „Femme en vert“ (Arles) und zwei merkwürdige Landschaften derselben Zeit.

Herr Maurice Fabre besitzt eine kleine, aber sehr gewählte Sammlung von sieben Bildern: „Der Gefängnishof mit den Gefangenen“, von dem Schuffenecker eine kleine fragmentarische Wiederholung besitzt (1885?), „Les bohémiens avec leur voitures“ (les forains), „Groupe d'arbres avec nuages mouvementés“, „Petites maisons“, „Le maître de poste“ (Gegenstück zu dem bei Schuffenecker), „Le cyprès“ und „Vue d'Auvers“.

Bei Felix Vallotton das kleine, sehr schöne Stilleben, der Korb mit Äpfeln (Arles).

Bei Herrn Gustave Fayet, Schloß Vedilhan bei Moussan (Aude) sechs bedeutende Bilder: „Le jardin public à Arles“, hier abgebildet, „Les blés“ (Arles), „Soleil couchant sur les Blés“ (Arles), das berühmte Selbstporträt mit dem verbundenen Kopf (als er sich das rechte Ohr abgeschnitten hatte): „L'homme à la pipe“ (Arles), „Le champ de blé“, „Le jardin de Daubigny“ (Auvers), von dem Schuffenecker in Paris eine Wiederholung besitzt.

Leclercq hat mehrere Bilder verkauft, ich weiß nicht, ob seine inzwischen nach Helsingfors gezogene Witwe noch etwas besitzt. Gauguin hat seine Bilder, soviel mir bekannt ist, früher abgetreten.

Bei den Händlern ist der Besitz natürlich schwankend. Vollard hat auch heute noch sehr interessante Sachen, u. a. eine ganz frühe, nackte Frauenfigur in Medaillon aus der ersten Pariser Zeit, eine sehr schöne, ebenfalls frühe Landschaft u. v. a.

In Deutschland: Bei Herrn X. Y. Z. in Berlin das sehr merkwürdige Bild „Effet de pluie“ (St. Remy 1889) und „Les peupliers“ (Arles).

Bei dem Grafen Keßler in Weimar eine Landschaft aus der Provence, hier abgebildet.

In dem Osthaus-Museum in Hagen eine prachtvolle Provencer Ernte (aus St. Remy 89) und das schöne während der Gauguinzeit in Arles entstandene Porträt des Sohnes des Facteurs von Aix, des Freundes van Goghs.

In dem Besitz der „Sezession“ in Wien eine Landschaft aus der letzten Zeit in Auvers, wird vermutlith der „Modernen Galerie überwiesen.

Bei mir: „Das Paar am Waldrand“ aus der ersten Arles-Zeit und ein kleiner Knabenkopf derselben Zeit.

tigste und größte Auffassung der holländischen Nature morte, die merkwürdigste Gestaltung einer genial gewählten Palette. Bei van Gogh ist die Bezeichnung Stilleben für dieses unerhört Vitale in den Früchten fast eine Ironie. Vallotton besitzt ein solches Beruhigungsstück, wie Vincent es nannte. Die Calvilles glühen, sie scheinen zu bersten, als hätte sich alles, was ihre Art an Besonderem hat, in ihnen aufgespeichert; es ist ein Stück tollsten Lebens, was zufällig auf diesen Korb gelangt ist. Das Unbegreifliche daran bleibt der fabelhafte Geschmack, der den Korb so und nicht anders, die Früchte genau so gelegt hat. Man wundert sich oft über die Willkür bei Cézanne, über seine vollkommene Gleichgültigkeit allen Fragen des Arrangements gegenüber bei so viel kühler Berechnung der Wirkungen. In der größten Wildheit van Goghscher Phantasien ist immer eine starke, ordnende Hand zu spüren, die mit zuweilen übermenschlicher Anstrengung die Gebilde zu Bildern konzentriert. Er gelangt sogar zuweilen zu den pikantesten Reizen dabei, die an Kleinmalerei erinnern. Die Zigeuner mit ihren Wagen bei Fabre, die Route de Provence mit dem Postwagen bei Schuffenecker in Meudon oder die Ziehbrücke bei Hessel sind lyrische Stimmungen voll der zierlichsten Dinge, wo das Temperament des Malers nur dazu dient, um die Grazie, die er sah, so lebendig als möglich zu machen. Freilich muß man den Begriff der Grazie nicht sentimental deuten und die Mittel zulassen, deren sie sich hier bedient. Man darf nicht an Raffael denken, sondern muß sich erinnern, daß sich auch in die ungeheuerliche Flächenkunst der primitiven Völker zuweilen das Lächeln verirrte.

Aber man möchte van Gogh überhaupt nicht mit Kunstbegriffen deuten. Er machte Animalkunst, wenn man so sagen darf, weil sie immer ganz und gar lebensfähig, Kraft ist, und Kraft ist immer Schönheit. Seine Stimmungen sind physischer Art und daher jenseits von der Trauer oder der Lust, die das Gemüt sonst aus traurigen oder lustigen Bildern zieht. Man reagiert daher zunächst ganz physisch auf seine Sachen. Seine Leinwandflächen, die nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Werkzeug des Steinmetz gemacht zu sein scheinen, schreien und man möchte zuweilen mittun, wie einem bei dem Gewitter die Lust ankommen kann, mit in den Donner zu schreien. Es ist der Laut des Animalmenschen, dem die rätselhafte Beziehung des Einzelnen zum Kosmos das Blut erregt, der in seine Umgebung, in die Natur hinein will und sie oder sich zerstört, wenn es ihm nicht gelingt. van Gogh machte keine Kunst, seine Kunst gehörte zu ihm wie materielle Funktionen zum Leibe gehören; sie war nicht außer ihm, sondern seine eigenste Eigentümlichkeit, ein Glück oder ein Leiden; sie scheint bei diesem Menschen, der sich erst die letzten Jahre auf sie besann und vielleicht nur in Ermangelung eines Besseren sich mit ihr abgab, eine angeborene Sache, mit der er leben und sterben mußte.

Daß aus dieser pathologischen Erscheinung ästhetische Werte wurden, ist nicht merkwürdiger als daß die Natur, wie immer sie sei, schöne Dinge hervorbringt. van Gogh sah das Streben nach Vollkommenheit wie eine natürliche Moral an. Er war ein reinliches Tier. Mehr als alle Impressionisten haben ihm Daumier und

Delacroix gegeben[1]. Hier traf der „Bauer“, der bedauerte, daß Paris nicht mehr „tableaux en sabots“ besäße, auf Verwandte. Als er aus den Buveurs Daumiers die drei Trinker mit dem Kind um den Tisch herausnahm[2], tat er Daumier die größte Ehre an und machte — gleich Delacroix, als er die Komposition Raffaels im Vatikan für seinen Heliodor der St. Sulpice verwandte — für sich eins der eigensten der Gemälde. Er fand in Daumier die Rechtfertigung seiner linearen Übertreibungen, das merkwürdig Züngelnde seiner aufstrebenden Linien, die sich zu krümmen scheinen, um desto sicherer zu treffen. Daneben schätzte er Cézanne, mit dem er zuweilen gewisse Visionen gemeinschaftlich hatte, und verehrte über jedes Maß Monticelli, den ihm derselbe Süden, in dem Cézanne seine Früchte und der alte Zigeuner seine zauberhaften Farbenphantasien gemalt hatte, nahe brachte. In dem Brief, den er auf die Kritik Auriers an den Verfasser schrieb, weist er fast beleidigt das ihm erteilte Lob dem verstorbenen Monticelli zu und meint, schon die Blumenbilder Jeannins und des alten Guost wären viel würdiger. Der Brief — er steht in den Oeuvres Posthumes Auriers — ist wohl die wunderbarste Selbstpsychologie eines Künstlers, die je geschrieben wurde, eine leidenschaftliche Selbstunterschätzung, aus der die Wahrheit um so sicherer vordringt, ein ebenso großes Dokument für den Künstler van Gogh, wie für den Menschen. Ein großes Kind, das die Menschen ihrer Absichten wegen liebt, nicht ihrer Werke wegen, und das von einer unbezwinglichen Achtung vor dem Glauben der andern geleitet wird. Er schätzt Meissonier, weil Mauve große Stücke auf ihn hält, und verehrt Ziem, weil dieser Delacroix verehrte. — Dieser naive Sinn schließt kluge und sehr feine Schätzungen nicht aus. Er spricht von einem Monticelli in Lille, „autrement riche et certes non moins Français que le départ pour Cythère, de Watteau“ und meint, es gäbe keinen Künstler, der so geradenwegs von Delacroix herkomme. Trotzdem hätte Monticelli die Lehre Delacroix' erst aus zweiter Hand, von Diaz und Ziem, empfangen. . . .

Die paar Zeilen enthalten auch die ganze Physiologie Monticellis, die van Gogh wertvoll wurde. Er war von den Impressionisten ausgegangen; Pissarro hatte auf ihn denselben Einfluß wie auf Gauguin und später Bernard. Sein „Quatorze juillet à Asnières“ bei Aghion, eines der hübschesten Bilder vor Arles, ist ganz dünn und leicht gemalt und teilt die Farbe in kleine grüne und gelbe Partikel auf grauem Grunde. Als er nach Arles kam, erschien ihm diese Technik unzureichend. Es lag nicht in seinem Temperament, die Teilungsmanier, mit der Signac das Vaporöse der südlichen Landschaft festhält, konsequent durchzuführen; dafür fehlte ihm schon die Zeit. An Monticelli verlockte ihn gerade das Gegenteil: das schwere Reliefgewebe dicker Farben, mit denen der alte Zauberkünstler seine tausend Zufälligkeiten gab. van Gogh übertrieb es noch, aber vereinfachte es

[1] Er schreibt 88 aus Arles: „Je trouve que ce que j'ai appris à Paris s'en va et que je reviens aux idées qui m'étaient venues à la campagne avant de connaitre les Impressionistes. Et je serais peu étonné si sous peu les Impressionistes trouvaient à redire sur ma façon de faire qui a plutôt été fecondée par les idées de Delacroix que par les leurs.

[2] Bei Aghion in Paris. Das Bild von Daumier, das Vincent, natürlich nur ganz frei, wie Millet oder Delacroix, benutzte, ist, glaube ich, in Amerika.

gleichzeitig, entfernte das Kleine, Zufällige, reduzierte die Palette auf einzelne, in großen derben Partien aufgetragene, reine Farben und tat als Bindemittel sein Temperament dazu.

Man kann bei van Gogh in einem Bild deren viele entdecken. Seine Pinselstriche geben nicht nur die Dinge, die sich von weitem mit so elementarer Kraft dem Auge aufdrängen, sondern sie setzen sich untereinander zu einem merkwürdigen Spiel zusammen, das vielartige, freie Ornamente bildet und sowohl die Hintergründe geheimnisvoll belebt, wie den Dingen, die sich davor in scharf gehauenen Konturen abheben, eine seltene Pracht der Materie verleiht. Es ist natürlich im Grunde nichts anderes als eine Entwicklung des Korns, das die Qualität jedes Malgrundes ausmacht; eine besondere Struktur des Pinselstrichs, also die Entwicklung des Manuellen in der Pinselführung, das die Venezianer begonnen haben und das die neuere Malerei von der der Primitiven scheidet; was wir, abgesehen von Farbe und der Komposition im vulgären Sinne, an Tizian und Tintoretto, an Rubens und Watteau, an Delacroix und an Monet lieben und auf das die meisten Heutigen ihre ganze Kunst aufbauen. Aber van Gogh macht ein Mittel daraus, das weit entscheidender als alle anderen Elemente die Art seiner Bilder bestimmt. Er konzentriert damit den Stoff zu einem Farbenextrakt aller möglichen Materialien. Er beabsichtigt nichts weniger als das Auge zu täuschen, keine Modellierung verlockt an etwas Körperliches zu glauben, das Bild bleibt stets eine Fläche wie im Gobelin; aber es wird so reich wie es nie ein Gewebe sein kann, und sei es aus Gold und Steinen gewirkt, und der Reichtum ist so organisch, daß er wie Natur wirkt. — Seine Koloristik läßt sich an den Fingern einer Hand abzählen. Was für Velasquez das Weiß, Grau, Rosa, Schwarz, für van der Meer das Zitronengelb, das bleiche Blau und das Perlgrau bedeuten, sind für ihn Preußischblau, reines Gelb bis Orange, Smaragd- und Veronesegrün und Rot[1]. Das Komplementärproblem hatte er sozusagen in der Hand, nicht im Kopf; es war für ihn nicht entscheidend. Er riskierte die gefährlichsten Kombinationen, setzte ein knallig helles Preußischblau neben das süßeste Rot, aber wählte die Quantitäten so sicher, goß z. B. um die eben genannte Kombination eine solche Masse von gelben und tiefgrünen Tönen, daß das Gewagteste wie das Natürlichste erscheint. Nie wandte er Blau an, ohne es zu Gelb, nie sein leuchtendes Rot, ohne es zu Orange zu stellen. Das hier gezeigte Bild bei Aghion, die Allee mit den Römergräbern in Arles, ist ein wunderbares Beispiel. In zwei mächtigen Baumreihen, die vorn auf Blau stehen, hinten in den von der Perspektive verengten rein gelben Himmel laufen, rieseln Ströme von Orange mit Rot getönt und bilden auf dem Boden tief blutrote Lachen. Es ist wie ein riesiger Kampf von Farben, die eine fast gegenständliche Bedeutung annehmen, so tief überzeugt ihre Verwendung[2].

[1] Er bestellt von Arles seinem Bruder: „3 Chromes (l'orangé, le jaune, le citron), le bleu de Prusse, l'émeraude, les laques de garance, le vert veronèse, la mine orange; tout cela ne se trouve guère sur la palette des peintres hollandais, Maris, Mauve et Israels. Seulement cela se trouvait sur celle de Delacroix . . ."
In anderen Briefen finden sich Hymnen auf seine berühmte Lieblingsfarbe, das Gelb.

[2] Man lese weiter unten in der Fußnote nach, was er selbst über seinen Farbensymbolismus geschrieben hat.

Man muß van Gogh besitzen, um das Relative aller modernen Farbentheorien zu erkennen und sich vor allem über die ganz unergründlichen Gesetze der quantitativen Verteilung der Farbenmassen klar zu werden. Man möchte, grob gesprochen, fast annehmen, daß es mehr auf die Masse der Farbe, die zu einer oder mehreren anderen steht, ankommt, als auf die Art, und dahinter versteckt sich wiederum nur die alte, nie genug zu schätzende Bedeutung der Komposition im Bilde. Daher ist vielleicht sein prächtigstes Werk der „bon Samaritain“, für das die Lithographie Delacroix als freie Vorlage diente. Auf einer Fläche von 60×70 cm hat hier van Gogh seine ganze Palette erschöpft. Die Dominante ist blau, zu der alle Farben des Bildes in Beziehung gebracht werden. Sie beginnt in dem Hintergrund, der in nuce alle Elemente enthält, die in der dramatischen Gruppe zu stärksten Kontrasten gelangen. Vorwiegend sind in dem Hintergrund die stark mit Weiß, zuweilen mit Rosa, Hellgrün und nach links zu mit Dunkelorange bereicherten hellblauen Töne, die auch die berühmten gleichzeitigen Ravinbilder von Arles auszeichnen. Die Konturen der Berge heben sich koloristisch in äußerst feinen Differenzen nach Hellrosa und — bei dem obersten dreieckigen Ausschnitt — nach van Goghs geliebtem Wassergrün ab und werden von gewellten Pinselstrichen vollzogen, die der Richtung der Flächenstriche den deutlichen Akzent geben. Die Gruppe wird von der durch laque de garance, weiß und blau erzielten, etwa rostartigen, aber glänzenden Farbe des Maultiers, von dem Preußischblau in dem Kleid des Kranken und dem Orange des Samariters gebildet. Aber diese langweiligen Bezeichnungen vermögen trotz der guten Abbildung nicht mal einen vagen Begriff dieses Reichtums hervorzurufen. Zumal das Tier, dessen merkwürdig tiefe Farbe das ganze Bild quasi trägt, spottet der Beschreibung. Es bildet einen mysteriösen Grundton zu der noch mysteriöseren Farbe des Fleisches des Kranken und der dunkleren Haut des Samariters. Wundervoll steigert sich das Blau von dem Hintergrund nach dem Vordergrund, also von oben nach unten, am tiefsten in den Hosen des Samariters, wo es mit dem Orange des Oberkleides und den grünlich gelben Tönen der Beine zu den stärksten Akkorden zusammenklingt. Nach der anderen Seite steht das Orange auf der durch starke, hellgrüne Spritzer auf verschwindendem Blau geschaffenen Wiese. Hier schlängelt sich das Hellrosa des Weges in die Berge hinein, kehrt vorn im Boden, oben bei dem wassergrünen Ausschnitt der Berge und am stärksten in dem Rande der Kopfbekleidung des Samariters wieder, wo es von dem fahlen Fleischton zu dem isolierten, tiefroten Mittelpunkt des Fez hinleitet, der wie ein glühender Rubin als Auge des Bildes leuchtet.

Vielleicht gelangt der deutsche Leser an dieser glänzenden Transposition einer Delacroixschen Erfindung zu der Würdigung des großen Romantikers. van Gogh las den Stil ab, der in Delacroix steckte, man kann es kaum vereinfachen nennen, ohne Delacroix unrecht zu tun; es war der Reflex auf einen ganz synthethisch empfindenden Menschen.

Von Delacroix und Daumier abgesehen, hat sich van Gogh, da, wo er sich in der Komposition überhaupt auf andere stützte, mit einer Art gläubiger Verehrung an Millet gehalten, wohlverstanden an den Millet, der auch Daumier

umfaßt. Bei der Witwe Théodore van Goghs in Bussum gibt es eine Unmenge von Zeichnungen, die Vincent mehr oder weniger genau Millet entlehnte. Er sah in Millet keinen Konkurrenten, den man übertreffen muß, sondern die getreuste Formulierung einer Doktrin, an die er glaubte, fast einer Religion. „Rembrandt und Delacroix," schreibt er, „haben die Gestalt Christi gemalt, Millet seine Lehre."

Wir brauchen von dieser Lehre hier nur das Traditionelle vor Augen zu haben, dem Millet eine Form gab. Es war für van Gogh eine Art Heimat, und ich finde dies Gefühl so verehrungswürdig, daß ich die überflüssige Frage vermeide, wieviel Millet ihm oder er Millet zugefügt hat. Vielleicht begreift man, daß es kein Mangel an Erfindungsgabe war, was ihn zu Millet und zu Delacroix trieb, daß es eher auf einem Gegenteil, auf einem Überschuß an produktiven Kräften beruhte, die er nur dadurch bezwang, dass er ihnen die bestimmte Richtung einer fremden Form vorschrieb. Man lese die schöne Stelle eines Briefes in „van Nu en Straks":

Eussé- je eu les forces pour continuer, j'aurais fait des saints et des saintes femmes d'après nature, qui auraient paru d'un autre age; ç'auraient été des bourgeois d'à présent, ayant pourtant des rapports avec des chrétiens fort primitifs. — Les émotions, que cela cause sont cependant trop fortes. J'y resterais.

Mais plus tard, plus tard, je ne dis pas que je ne viendrai pas à la charge. . . . Il ne faut pas songer à tout cela, il faut faire, fût- ce des études de choux et de salade pour se calmer, et après avoir été calmé, alors . . . . ce dont on sera capable.

Nun, er hat die Heiligen gemacht. Jedes Bild von ihm ist heilige Inbrunst, auch wo es sich um Salatköpfe dreht.

Ein Primitiver in einem Sinne, den wir heute kaum fassen, lebte in diesem Menschen. Jahrelang schwebte ihm das Projekt einer großen Künstlergruppenbildung vor. Er, dessen Produktion nur mit der Leistungsfähigkeit der Alten verglichen werden kann, der sich in jedem Werk bis auf den Grund seines Wesens erschöpfte, fand, daß ein Alleinstehender nichts Bleibendes zu schaffen vermöchte, und sehnte sich nach Werken, „die die Macht des Individuum übertreffen". Wie oft hat er seine Freunde Gauguin und Bernard gebeten, zu ihm nach Arles zu kommen, um zusammen zu arbeiten. Der eine könnte dabei die Komposition übernehmen, der andere die Farbe u. s. w. Er hat nie seine Bilder signiert; wenn er mal seinen Vornamen auf eine Leinwand setzte, die er seinem Bruder oder einem Freunde gab, so war es wie die Unterschrift unter einem Briefe. — Auch bei seinem Bruder war das Projekt zu einer fixen Idee geworden. Théodore van Gogh, der Jüngere der beiden, der mit rührender Liebe für den Lebensunterhalt Vincents sorgte, hatte Boussod et Valadon langsam zu den Impressionisten gezwungen; er veranstaltete Ausstellungen Pissarros, Seurats, Monets, Renoirs und der anderen und trug nicht wenig dazu bei, ihren Sieg bei dem Publikum durchzusetzen. Die Brüder wollten eine Künstlerassoziation gründen, die in den großen Städten Frankreichs und des Auslands die besten Werke der Moderne zeigen, den Anerkannten eine würdige Repräsentation geben und sie vor Ausnutzung schützen, den anderen die Mittel verschaffen sollte, um leben und

arbeiten zu können. Es fehlte immer nur der generöse Bankier, der die Gelder vorstreckte. Als der Schmerz über den Selbstmord Vincents den bereits schwer erschöpften Bruder auf das Krankenlager geworfen hatte, kam ihm eines Tages die glückliche Wahnidee, Vincent habe den großen Unbekannten gefunden, und sofort telegraphierte er nach Pouldu, wo Gauguin mit seinen Getreuen darbte, er möchte sofort nach Paris kommen, den Kontrakt zu unterzeichnen. Als Gauguin freudestrahlend nach Paris eilte, war Théo bereits dem Bruder zu dem großen Unbekannten gefolgt.

Vincent fand in Millet die Basis einer primitiven Volkskunst, Vorlagen für Bildnisse der Menschheit. Er hat den Ernst, der in Millet steckte, noch ernster, man könnte beinahe sagen, lutherischer gemacht. Das Urgriechische, das in so manchen der weichen Bleistiftzeichnungen Millets, da wo dieser sich Schwärmereien überließ, wie ein Naturlaut vorkommt, ist bei ihm ganz einem hünenhaften, fast barbarischen Instinkt gewichen, dem die Milletsche Form nur als besänftigendes Element zur Seite steht. Er hat gar nichts Klassisches, sondern erinnert an die uralten gotischen Steinmetze, deren Figuren wie zerklüftete Schluchten groß sind. Die Technik in seinen Zeichnungen ist die der alten Holzschneider, gewisse Gesichter scheinen mit stumpfen Messern in hartes Holz gekerbt. Die Häßlichkeit seiner Leute, der „mangeurs de pommes de terre", hat das Urvolkstümliche der Alten in das Kolossale getrieben, wo es zuweilen materialisierten Schreckensgespenstern gleicht. Er dachte sich solche Sachen wie die „Berceuse" nicht für Amateure, sondern für derbe Leute aus, und es gehörte zu seinen — allzunatürlichen — Enttäuschungen, daß sich kein Bauer zu den Sitzungen hergeben wollte [1]. Bei seinen Porträtgemälden scheint aus dem harten Holz der Zeich-

---

[1] Emile Bernard zitiert in „Les Hommes d'Aujourdhui" (8. Band Nr. 390) die Stelle eines Briefes über die Berceuse: La nuit, en mer, les pêcheurs voient sur l'avant de leur barque une femme surnaturelle dont l'aspect ne les effraye point, car elle est la berceuse, celle qui tirait les cordes de la corbeille où mômes ils geignaient; et c'est elle qui revient chanter au roulis du grand berceau de planches les cantiques de l'enfance, les cantiques qui reposent et qui consolent de la dure vie.

Bernard schreibt, daß v. G. die Berceuse in der Absicht malte, sie in Marseille oder Saintes-Maries in einer Matrosenschenke aufzuhängen. Zwei große Sonnen sollten links und rechts daran hängen, in deren starkem Gelb die hohe Klarheit der Liebe symbolisiert würde.

(Auf dem Titelblatt dieser 10 Centimesbroschüre, in der Bernards schöner Nachruf auf den Gestorbenen erschien, ein sehr mäßiges Porträt van Goghs, das Bernard nach einem in seinem Besitz befindlichen Selbstporträt des Malers skizzierte.)

Man fühlt in diesen Poesien den Geist Zolas, dessen symbolische Art van Gogh stärker als alle anderen Dichter seiner Zeit bewegte. In dem schon oben zitierten schönen Brief aus Arles, 88 (in „van Nu en Straks" publiziert) ließ er sich über seinen Symbolismus aus: Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement. Laissons cela en tant que théorie, mais je vais te donner un exemple de ce que veux dire: Je voudrais faire le portrait d'un ami artiste qui réve de grands réves qui travaille comme le rossignol chante parce que c'est ainsi la nature. Cet homme sera blond. Je voudrai mettre dans le tableau l'amour que j'ai pour lui. Je le peindrai donc tel quel aussi fidèlement que je pourrai, — pour commencer. Mais le tableau n'est pas fini ainsi. Pour le finir je vais maintenant être coloriste arbitraire. J'exagère le blond de la chevelure, j'arrive aux tons orangés, aux chromes, au citron pâle. Derrière la tête — au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement — je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense que je puisse confectionner, et par cette simple combinaison, la tête blonde éclairée sur ce fond bleu riche obtient un effet mystérieux comme l'étoile dans l'azur profond.

Pareillement dans le portrait de paysan j'ai procédé de cette façon. Mais en supposant l'homme terrible que j'avais à faire, en plein midi, en pleine fournaise de la moisson. De là, des orangés fulgurants comme du fer rougi, de là des tons de vieil or lumineux dans les ténèbres. Ah, mon cher! les bonnes personnes ne vérront dans cette exagération que de la caricature. Mais qu'est ce que cela nous fait? Nous avons lu „la Terre" et „Germinal" et si nous peignons un paysan, nous aimons à montrer que cette lecture a un peu fini par faire corps avec nous.

nungen zuweilen eine Mischung leuchtender Metalle zu werden. Das Meisterwerk seiner Selbstbildnisse ist bei Schuffenecker. Nie wird man diesen ungeheuerlichen Kopf mit der viereckigen Stirn, den klaffenden Augen und den hoffnungslosen Kiefern vergessen. An dem tief ausgeschnittenen Hals prangt wie ein heidnisches Symbol ein großes goldgleißendes Schmuckstück. Darunter sinken die tief dunkelrotblauen Tinten in den Rock und wirken auf der kreischenden Tapete des Hintergrundes wie Töne seltener Sammetraupen auf blanken Felsen. — Es ist von einer so grausigen Pracht der Linie, der Farben, der Psyche, daß man den Atem verliert und nicht mehr weiß, ob man sich vor der ungeheuerlichen Steigerung des Schönen darin entsetzt oder vor dem drohenden Wahnsinn dieses Gesichtes, das sie erfand.

Auch van Gogh ist eine Selbstzerstörung zugunsten künstlerischer Äußerung wie E. Th. A. Hoffmann, den er liebte, ohne den materiellen Einfluß auf die Romantiker zu teilen, die aus Hoffmann ihre Haschich-Rezepte gewannen. Er stand dem Kreise, in dem Delacroix gelebt und mit dem dieser in letzter Instanz auch wohl nur Äußerlichkeiten gemein gehabt hatte, fremd gegenüber und besass nicht das mindeste Verständnis für Baudelaire, während er Huysmans merkwürdigerweise sehr hoch schätzte.

Seine Selbstzerstörung ist tragisch, weil sie natürliches Opfer ist, keine Selbstbefleckung, die Tat eines ganz gesunden Bewußtseins, das an der ungenügenden Widerstandskraft des Körpers zersplittert. „Je kränker ich werde, desto mehr Künstler werde ich,“ schreibt er und denkt dabei an nichts weniger als perverse Freuden; er konstatiert dieselbe nüchterne Tatsache, mit der Delacroix rechnete und mit der sich Rembrandt herumschlug, als er, „ein alter verwundeter Löwe mit Lappen um den Kopf immer noch die Palette hielt“. Der tragische Ausgang ist unabänderlich, weil er ein natürliches Geschick erfüllt. Das einzige Mittel um nicht zu verzweifeln, um die Achtung vor sich selbst zu behalten, um das Opfer des Bruders zu vergelten, der so viel Farben und Leinwand zahlt und genau weiß, daß Vincent nicht mal diese Auslagen decken wird, ist: besser machen, immer mehr die schwachen Fäden lösen, die das Persönliche an dem gebrechlichen Leib gebunden halten, immer tiefer eindringen in das Mysterium, das die Augen blendet, die künstlerische Seele immer körperlicher zu gestalten, auch wenn sie den Körper entseelt. Es ist Heroismus, weil ihm der Ausgang kaum zweifelhaft war, ein Bauernheroismus, weil er ohne dramatische Gesten natürlich und einfach, fast selbstverständlich vor sich geht. Vincent spricht in einem Briefe von einem braven Manne, der das Zeitliche segnete weil er keinen ordentlichen Arzt habe; „er trug die Sache ruhig und vernünftig und sagte nur immer: Schade, daß ich keinen anderen Arzt habe. Er ist mit einem Achselzucken gestorben, das ich nie vergessen werde . . .“

So ungefähr muß man sich den Selbstmord Vincents erklären. Schon in Arles, als Gauguin bei ihm war, ganz im Anfang, drohte er einmal die mürbe Schale zu sprengen. Er kam wieder zu sich und begab sich freiwillig in das Irrenhaus von Arles, wo er die herrlichsten Dinge malte, unter anderen das

Selbstporträt (bei Schuffenecker), den Klostergarten des Irrenhauses mit den prachtvollen Blumenbeeten (bei Hessel) und schöne Blumenstücke. In seinen Briefen an Théo ist er von erstaunlichem Gedächtnis, er klammert sich an Kindheitserinnerungen, wie um der fremden Gewalt, die ihm an das Leben will, die Heimat entgegenzuhalten[1], und erholt sich soweit, daß er nach San Remy geht, um hier ein neues Feld der Tätigkeit zu finden. Aber der Bruder ist in Sorge, und als Vincent ihn in Paris besucht, fühlt er die Gefahr und sieht sich nach Hilfe um. Er findet sie in dem Dr. Gachet.

Gachet, der noch heute rüstig seines Amtes und seiner Kunst waltet[2], besaß schon damals ein gastfreies, behagliches Haus in Auvers-sur-Oise, hart neben Valmandois, wo der blinde Daumier seine letzten Jahre gelebt hat. Daubigny malte dort, Cézanne kam 1880 auf Empfehlung Gachets nach Auvers, hat dort während mehrerer Jahre gewohnt und herrliche Dinge gemalt, vielen anderen ist das gebenedeite Land zum Segen und der Tisch des alten Malerdoktors zum Behagen gewesen. Auch van Gogh schien sich in Auvers zur Gesundheit zu malen. Er kam Mitte 89. Seine Auversbilder haben natürlich nicht die rauschende Fülle starker Farben, wie sie ihm der Süden zeigte, aber dafür bringt er es hier zu einer Ausgestaltung seines Linienspiels wie nie zuvor. Sein Selbstporträt und das Porträt des Doktors sind rein rhythmische Werke, ohne alle Härten, mit einer ganz bewußten Ausnutzung seines beispiellosen Talentes für dekorative Aufgaben. In den Rosen und Kastanienblätter- und Blütenarrangements scheint ein ganz glücklicher harmonischer Geist, fern von aller Dramatik seine schönen Träume zu spinnen.

Wer das Leben van Goghs verfolgt hatte, konnte sich kaum dadurch täuschen lassen. Die letzte Epoche war ein schöner Abschluß, aber sie konnte nur zum Feierabend werden. Van Gogh hatte gesagt was er zu sagen hatte. Leute wie er müssen das Fieber mit dem Fieber schlagen. Als er sich ausgetobt hatte, auf die Weise wie es anständigen Naturen erlaubt ist, mußte er gehen, schnell und in Schönheit, um nicht langsam in das Häßliche, die idiotische Krankheit zu sinken. Als ihn der Doktor mit der Kugel im Leibe fand und ihm die überflüssige Frage nach dem Warum vorlegte, zuckte Vincent die Achseln. — Sie haben dann noch die Nacht und den folgenden Tag manche Pfeife zusammen geraucht und von feinen Kunstdingen und anderen schönen Sachen gesprochen. Gachet behauptet, daß Vincent der Terpentingeruch geschadet habe; auch soll ihm das Malen unter freiem Himmel nicht förderlich gewesen sein; er konnte der Gewohnheit nicht widerstehen, beim Malen den Hut vom Kopfe zu reißen, und die Sonne hatte ihm schließlich alle Haare vom Schädel gebrannt, sodaß sie zuletzt von dem Gehirn nur noch durch eine dünne Knochenschale getrennt war . . .

Er starb am 28. Juli 1890.

---

[1] Ich verdanke Frau Cohen-Gosschalk in Bussum und Herrn A. Bonger in Amsterdam, die in treuer Pietät für das Gedächtnis ihres großen Verwandten sorgen, diesen Einblick.

[2] Er ist Maler und stellt jedes Jahr mit seinem Sohne unter dem Namen van Ryssel bei den Indépendants aus.

Darauf haben sie ihn auf dem kleinen Kirchhof in Auvers begraben, und der alte Doktor pflanzte auf die Stelle einen großen Busch gelber Sonnenblumen, die, als ich das letztemal da war, in schöner Blüte standen[1].

Ich habe an anderer Stelle von dem Anarchismus van Goghs gesprochen und in ihm einen starken positiven Instinkt im Gegensatz zu dem Redeanarchismus der Morris, Crane u. s. w. gefunden. Es geht ein starker Odem von ihm aus. Sein Werk ist der stärkste Gegensatz der faulen, staaterhaltenden Kunst, die das Haus des Banalen zu schmücken vermag. Er zerstört es. Hier mag er als der brutale Barbar erscheinen, der jede Rücksicht auf das Gesetz der Wohnung ablehnt. Man findet eine ähnliche Feindseligkeit bei Munch, dem ebenso ehrlichen Anarchisten. Aber was dem Bourgeois in van Gogh als Barbarei erscheint, ist es oft bei Munch in der Tat. Dieser steht auf einer niederen Kulturstufe als Künstler, seine Werke sind oft nur starke Gedanken; er geht weiter als van Gogh in einem Sinne — viele seiner Bilder sind nichts wie Verneinung — und er ist im anderen Sinne dem van Goghschen Niveau überhaupt fremd, denn viele seiner Bilder entziehen sich lediglich ästhetischer Betrachtung. Uns scheint van Gogh, gerade weil er sich nicht des subjektiv Psychologischen bedient, sondern Maler bleibt, der Überzeugendere. Man darf sich nicht verhehlen, daß nie ein Milieu möglich ist, oder auch nur gewünscht werden kann, in dem die Mehrzahl der typischen Gemälde von Munch am Platz wären, und dieser Umstand beschränkt von vornherein seine Bedeutung auf das äußerst Abstrakte. Van Gogh dagegen verneint nur das gegenwärtige Milieu. Nur in diesem wirken seine Bilder wie Keulenschläge. Ein Milieu, in das er hineinpaßt, das er zu schmücken vermag, ist nicht nur denkbar, sondern bereits im Entstehen, und sein Opfer verklärt sich auch hier mit dem schönen Nimbus des Bauern, der mit seinem Blute die Erde zu neuen Taten düngte. Vermutlich wird die Zeit, in der sich seine Bilder bürgerlicher Anerkennung erfreuen, nie eintreten; es ist eher denkbar, daß es überhaupt einmal keine Bilder mehr gibt, als daß die von van Gogh weiterverbreitet werden. Aber die Teilnahme an der Entwicklung des modernen Milieus ist ihm schon heute gesichert; sie ist mittelbar, aber deshalb nur um so tiefer gehend: seine Linien und Farben sind Elemente, die in mannigfaltigster Form nützen und nützen werden. Das gibt ihm vielleicht eine entscheidendere Bedeutung, als unsere, dem William Morris noch zu nahe Zeit einzusehen vermag. Hier nämlich liegt etwas Neues. Der Sinn, der sich in unserer Zeit auf das bewußte Dekorative besann, fand in van Gogh und zwar nicht nur in seinen letzten Bildern eine unverhoffte und nichts weniger als altbackene Nahrung. Ja, vielleicht birgt dieser Schatz das einzige ganz und gar frische Element, das unsere Stilbildungsversuche entdeckt haben. Wenn die Beziehung gering erscheint, so muß man bescheiden daran denken, daß sich unsere künstlerischen Stilbildungsversuche überhaupt noch in den ersten

[1] Dieser Doktor Gachet ist jetzt mit einer Monographie van Gogh's beschäftigt, der er radierte Reproduktionen der Werke des Malers beigeben will. Er hat außer seinem Sohne eine ganze Anzahl junger Leute angespannt, die mit Bienenfleiß erst die Gemälde Strich für Strich in Farben kopieren und dann in das Kupfer ätzen. Nach dem, was bis jetzt fertig ist, kann man nur wünschen, daß der Rest ebenso wird. Auch Cézanne will er auf diese Weise vornehmen.

Anfängen befinden und daß daher diese Seite van Goghs bis heute nur die vielseitigen Beziehungen ergänzt, die alle fortschrittliche Kunst mit seinem Reichtum anknüpfen wird. Schon sein Wirtschaften mit der farbigen Fläche ist geeignet, die Lehre der Japaner, die der Gegenwart vielseitig dient, zu vertiefen; es ergänzt was Degas und Lautrec dem Import zufügten — ich werde Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen — und hält der Richtung stets das goldene Prinzip der Vereinfachung vor Augen. Gleichzeitig erhöht er die Pracht über jede je erreichte Wirkung des Staffeleibildes hinaus. Sein Hauptwerk, der Ravin[1], die Schilderung einer merkwürdigen Felsschluchtenbildung bei Arles, von rauschender blauer Tonfülle, ist eine Materialvorlage unschätzbaren Wertes. Die Natur scheint nur benützt, um durch eine zufällige anormale Häufung starker Linien, die in immer neuen Flächen verschwinden, den Reichtum des Teppichhaften zu vergrößern. Wenn es gelänge, solche Werke auf große Flächen zu übertragen und sie dauerhaft zu machen, könnte man sich fast der Illusion hingeben, ein Dekorationsmittel gewonnen zu haben, das den Mosaiken der Alten gleichkommt und mit der Pracht die Distinktion des Gobelins vereint.

Die Künstler der modernen Dekoration sind vor van Gogh nicht ungerührt geblieben. Seine Flächen haben den jungen Pariser Malern, Denis, Ranson, Sérusier, Bonnard u. a. genützt, sein Pinselstrich ist dem bedeutendsten, modernen Ornamentiker, van de Velde hilfreich gewesen[2]. Van Gogh hat aus der großen Epoche der Impressionisten nicht alle, aber höchst wesentliche Resultate gesondert, geeignet, auch außerhalb der abstrakten Malerei, auf die sich diese Schule beschränkte, fortzuwirken.

Hält man sich diese Zusammenhänge vor Augen und verfolgt man den Weg von van Gogh aus zurück zu seinem grössten Vorbild, so erscheint der teure Meister von Barbizon in einem ganz neuen Licht, tief verwoben mit allem was uns heute bewegt. Van Gogh zog Millet mit in den großen Strahlenkreis der Manet, Monet und Cézanne, der ihn zu vergessen drohte, und erinnerte daran, was Millets großer Befruchter Daumier an malerischer Gewalt besessen hatte.

Und gleichzeitig erhielt dieser ins Ausland verschlagene letzte große Holländer die vaterländische Tradition. Er brachte ihr zurück, was sie der großen französischen Generation von 1830 geborgt hatte, und blieb dabei ihrem vornehmsten Gesetze treu: der Natur, zumal der eigenen Natur zu folgen.

[1] Im Besitz des Herrn Schuffenecker in Meudon, der auch eine glänzende Wiederholung besitzt.

[2] S. meinen Aufsatz in der Dekorativen Kunst, Oktober 1898 mit Abbildungen früher Werke van de Veldes.

CONSTANTIN MEUNIER

Wie es immer nur die Linie sein kann, die von Millet zurückbleibt, die Linie, nach der heute so manche Sehnsucht ruft, so war Millet von vornherein bestimmt, der Plastik förderlich zu werden, die bis zu seiner Zeit sich nie von Italien getrennt hatte und immer um die oberflächlichste Beziehung zur Moderne verlegen geblieben war. Es war natürlich, daß man die Bauernmalerei in Gips und Bronze übertrug, ohne mehr als eine hier doppelt erbärmliche Genrekunst damit zu erreichen.

Belgien war in den siebziger Jahren ein wahrer Herd für den Milletkult. Während der letzte Enkel der großen vläämischen Koloristen, Henri de Braekeleer, in wunderbaren Farbeninterieurs die alte niederländische Tradition zu Ende führte, bildete sich in und um Brüssel eine sehr viel demokratischere, stramm realistische Gemeinde, die teils von Millet, teils von Courbet ausging. Ihr gehörte Rops an, dessen erste Gemälde und Radierungen ganz Milletsches Gepräge tragen — ein hübsch gemachter Millet — und der der Linie des Meisters von Barbizon vielleicht das einzige solide Element verdankt. Ein sehr viel kräftigerer Kollege war ihm damals Meunier.

Es ist Meunier nicht leicht geworden. Er hat mehrfach umgesattelt, wenn es mit dem Kneten nicht ging, zum Pinsel gegriffen und umgekehrt. Es ging sehr lange nicht. Er ist wie so viele seiner Generation und wie fast alle seiner Schule ein alter Mann geworden, bevor er Anerkennung gefunden hat.

Nur durch seine Bildhauerei, der er sich dauernd erst im reifen Alter ergab, konnte er zu sich gelangen. Seine sogenannten Gemälde, schlecht und recht kolorierte Zeichnungen, sind ernste Erzählungen. Er hat Dinge zu sagen, die interessant sind, weil sie bisher nicht bekannt waren; aber sie werden nicht mit dem Reichtum vorgetragen, der aus sich selbst, nicht nur aus der Sache, die er umhüllt, zu schöpfen vermag.

Anders der Bildhauer. Diesem Menschen mit dem weichen Kinderherzen, der seine Bergleute nicht als der von der Stadt zugereiste Künstler mit aufgekrempelten Hosen betrachtet, wie etwas, das man sehr naturgetreu darstellen, aber nicht anfassen kann; der Mensch, dem diese Menschen nicht interessant, sondern teuer waren, diese vorsintflutliche Gutmütigkeit brauchte eine Kunst, die sie zwang, sich möglichst kurz zu fassen. Er begnügte sich, von seinen Leuten ausdrucksvolle Büsten zu machen.

Eins half ihm dabei; die Achtung vor den Alten. Natürlich, die Achtung einer Intelligenz, das, was jeder vernünftige Bildhauer, in Ermangelung einer Gegenwart, aus der Vergangenheit schöpfen muß, was jedem selbstverständlich ist, der je in Italien war. Notabene war Meunier nie dort, er kennt Michelangelo aus Photographien . . .

Ich erlaubte mir mal eines Tages, als ich ihn an seiner Pieta beschäftigt fand, an den Schöpfer jener anderen Pieta erinnert zu werden, die sich in San Peter befindet. Er schüttelte sich vor Ehrfurcht.

Es war so, als wenn man einem deutschen Rekruten erzählt hätte, er habe Beziehungen zu seinem Oberst.

Dieser gläubige Respekt, der den meisten Bildhauern gerade das Mark aus den Knochen zieht, hat dem Realisten Meunier die Stärke, die klassische Konvenienz gegeben, das unentbehrliche Regulativ gesunder Natur. Bei ihm wird offenbar, daß der Vergleich Millets und Michelangelos keine Phrase ist. Er hat vielleicht nichts anderes getan, als in seiner bescheidenen Sprache die Verbindung zwischen den beiden Großen nachzuweisen.

Diese freiwillige Fessel, die Meunier abhält, seine Gestalten untereinander stark zu individualisieren, die ihn nötigt, den bekannten Typ, den er zuerst vor vielen Jahren in dem kleinen reizenden Relief eines Arbeiterkopfs fand, immer wieder zu verwenden, bewahrt ihn vor realistischen Spielereien, zu denen gerade sein Stoffgebiet ihn verleiten könnte. Man denke, was ein waschechter Naturalist aus halbgebratenen Puddelarbeitern hätte machen können.

Meunier stammt nicht wie der Dichter der Weber von der Art derer, deren Geschichte er schreibt. Er versteht nichts von sozialen Geschichten und noch weniger von Pathologie. Er empfindet nur, weich wie der Ton, den er knetet. Und alles, was er empfindet, wenn er die Leute morgens zur Arbeit ziehen oder abends halbgebrochen zurückkehren sieht, soll nun hinein in die paar Formen, in die strenge Konvenienz, die er sich gestellt hat, soll mit klassischen Formen verwachsen.

So kommt er dazu, seinen Typus zu schaffen. Wie die Alten den ihren für die Schönheit, für die Kraft hatten, so macht er einen Idealtypus der Arbeit. Und nur so konnte er die Menschen, die er liebte, ehren, so nahm er teil an der Aufklärung unserer Zeit und tat vielleicht mehr für den letzten Stand als alle Arbeiterpolemik. Er gab ihnen etwas Edleres als das Mitleid, das dem Unglücklichen, der sich an der Straßenecke prostituiert, die Münze in den Hut wirft, er gab ihnen Würde. Er verfuhr mit ihnen wie die Alten mit ihrem Zeus, ihrem Hektor, ihrem David und den anderen Helden.

Er zeigt nicht den Schweiß ihrer Arbeit, sondern ihren Adel, nicht einen Menschen in seiner Schicksalskleinheit, sondern die Rasse, das Geschlecht der Arbeit; keine Episode, sondern die Essenz dieser höchst ernsten Geschichte.

Es ist die Art wie Millet verfuhr; das Beste, was er geben konnte, opferte er einem einzigen starken Ausdruck. Der Ausdruck hat bei Meunier nichts Geniales; neben der mächtigen Lichtquelle, die aus Daumiers Händen hervorquoll, sobald

er nur den Ton berührte, erscheint der Nachkomme wie das Lämpchen, das seine Leute zur Arbeit tragen und das ihnen die Sonne ersetzt.

Aber Meunier gehört zu den Wenigen, denen der Mangel an Genie nicht wehtut; er hat die redlichste Form des Talentes, das nicht mehr geben will, als es besitzt. Es ist vielleicht nicht möglich, mit seinem Mittel noch viel Neues zu sagen, aber er wird allen Zeiten ein Vorbild für die Tugend bleiben, die er als bestes Erbe von Millet nahm: die Ehrlichkeit.

Und für seine Leute scheint diese Behandlung die einzige Art; sie sind keine Individualitäten; die wüste Arbeit, die ihnen die Knochen nach einer Richtung biegt, macht sie einander ähnlich; die Anstrengung schwitzt das überflüssige Fett weg und läßt nur Haut, Muskeln und Knochen; das gemeinsame Leben unter demselben Zwang tötet sogar den Unterschied des Geschlechtes.

Und doch strömt aus ihrer Gesamtheit eine gewaltige Idee, die Erneuung des alten Rufes der Kirche: Leide, um das Leben zu empfangen.

Meunier ergriff die Idee mit derselben Inbrunst, die einst den kunstübenden Diener der Kirche beseelt hatte, und machte ein Monument daraus.

Solche Harmonien gelingen nur der Einfalt. Sicher, das tief Beschauliche dieses Idealismus mag vor der glanzvollen Geste des großen Cynikers, der die Neuzeit mit der Wucht des Altertums verspottete, erbleichen. Die Heilandstat des Heutigen, der sich abzufinden versteht, indem er aus dem Spotte die Liebe gewinnt, rührt uns gewaltig. Wir stehen hilflos mit einer dem Entsetzen nahen Bewunderung vor Daumiers Gigantentum. Millet lindert das Grausame dieser Tat, er glättet die wütende Linie des Eroberers. Meunier zeigt sie dem Volke.

Meunier steht zu Millet etwa in dem Verhältnis, in dem sich die Maler des Quattrocento zu Donatello befanden. Damals war es der Bildhauer, der den Maler befruchtete; heute gibt der Maler dem Bildhauer.

Die Situation entspricht der Entwickelung unserer Kunstgeschichte und sie macht fast überflüssig, auf das Malerische hinzuweisen, das im guten und im schlimmen Sinne Meunier mit allen modernen Skulpturen teilt. Verzichten wir darauf, die Kehrseite einer Kunst zu deuten, die einer anderen zu nahe kommt, um nichts von ihrem ursprünglichen Umfang zu verlieren, und freuen wir uns der in Millet gesteigerten Kraft der anderen, die reich genug wurde, um abgeben zu können[1].

* * *

Millet war in der Kunst der Ausländer eine Ermunterung zur Romantik, die ihre Gefahren besaß. Man ist in Deutschland einmal so weit gegangen, ihn Leibl gegenüber hysterisch zu nennen, und sah vielleicht die Krankheit in der kostbarsten Eigenschaft Millets, seiner Synthese, die einer hysterischen Zeit wohl krank zu erscheinen vermochte. Millets unerschöpflicher Wert konnte sich

---

[1] Ich verweise auf die soeben erscheinenden Biographien über Meunier. Eine reich illustrierte, französische des bekannten Belgiers Camille Lemonnier bei H. Floury, Paris, und eine kleinere, mit glänzendem, weit über die Aufgabe hinausgehendem Text von Karl Scheffler, bei Bard in Berlin.

erst nach einer starken Anlehnung an die Natur, nach der Eroberung der physiologischen Erkenntnisse in seinem ganzen Umfange offenbaren. In dem Lande, das diesen Prozeß vollzog, wurde Millet in dem Moment eine Hilfe, als diese physiologische Seite der Malerei sich ins Endlose zu verlieren drohte.

Vielen half er. Dem eifrigsten Eroberer der Natur, Camille Pissarro, gab Millet eine Linie, die dem Alten von Eragny zu seinen glücklichsten Idyllen verhalf. Auch Guillaumin kam sie zu statten. Viel bedeutender und typisch für Millets Stellung in der modernen Malerei überhaupt war die Unterstützung, die ein Größerer durch ihn erhielt. In der Lust, die Malerei in göttlichen Farben und einer von höchsten Inspirationen geleiteten Rhythmik des Malerischen zu lösen, fand Renoir in Millet eine Art festen Schutzes, der ihn auf sehr gewagten Pfaden vor Straucheln bewahrte. In seinen Rötelzeichnungen, wo die Natur selbst die süßesten Lieder zu singen scheint, ist es ein zärtlicherer Millet, der den Ton angibt. Millet hatte selten das Sprossende, das in den Zeichnungen des Jüngeren flüstert; wo er so zart wird, machte er griechische Reime, die der Impressionist nicht verstand. Renoir erscheint trotzdem als Verwandter, es ist dieselbe Familie; ja selbst das Klassische Millets ist nicht in dem Nachkommen verloren. Selbst in seinen großartigsten Schöpfungen, wo der Sohn den Vater mit anderen Mitteln weit überstrahlt, meldet sich zuweilen wie eine heimatliche Melodie die Erinnerung an den großen Meister, der eine ihm selbst kaum in ihrem ganzen Umfang bewußte Welt im Busen trug.

Ganz klassisch im Innern, schuf Millet nichtsdestoweniger eine neue Perspektive neben der der Klassizisten, die, weil sie natürlicher ist, das vor der alten Form voraus hat, daß sich natürliche Maler mit ihr auseinandersetzen können. So wird der Meister von Fontainebleau noch vielen nutzbar werden, denen es nicht lediglich darum zu tun ist, Sonnenreflexe zu malen.

Delacroix ist das Fleisch, Millet das Mark der französischen Kunst. Man muß sich hüten, den einen den Romantiker, den anderen einen Realisten zu nennen. Nichts liegt dem Genius Millets, dessen Schwingen heute noch deutlich über unseren Häuptern gehört werden, ferner, als die brutale Knebelung hoher Ideale, die Klinger mit seinem Menzelstein symbolisierte. Eher erscheint er als der Gärtner, der die vor Schwere strauchelnden Blüten an festen Ständen aufrichtet und ihre Wurzeln netzt. Er umfaßt nicht nur den Widerstand gegen die allzu verführerischen Lockungen verschwommener Welten, sondern auch den starken Trieb zu notwendigen Wandlungen unserer Kunst.

Der Verfasser hat geglaubt, die übrigen Meister der Generation von 1830 in diesem Rahmen übergehen zu dürfen. Ihre ruhmreiche Geschichte ist durch eine umfassende Literatur und viele Sammlungen wohl bekannt. Es wird in den folgenden Kapiteln nicht an Gelegenheiten fehlen, auf sie zurückzugreifen. — In unseren Abbildungen haben wir, außer den Führern der Generation von 1830, einen der wenigst bekannten der Zwischenzeit, Lépine, den treusten Schüler Corots, gebracht.



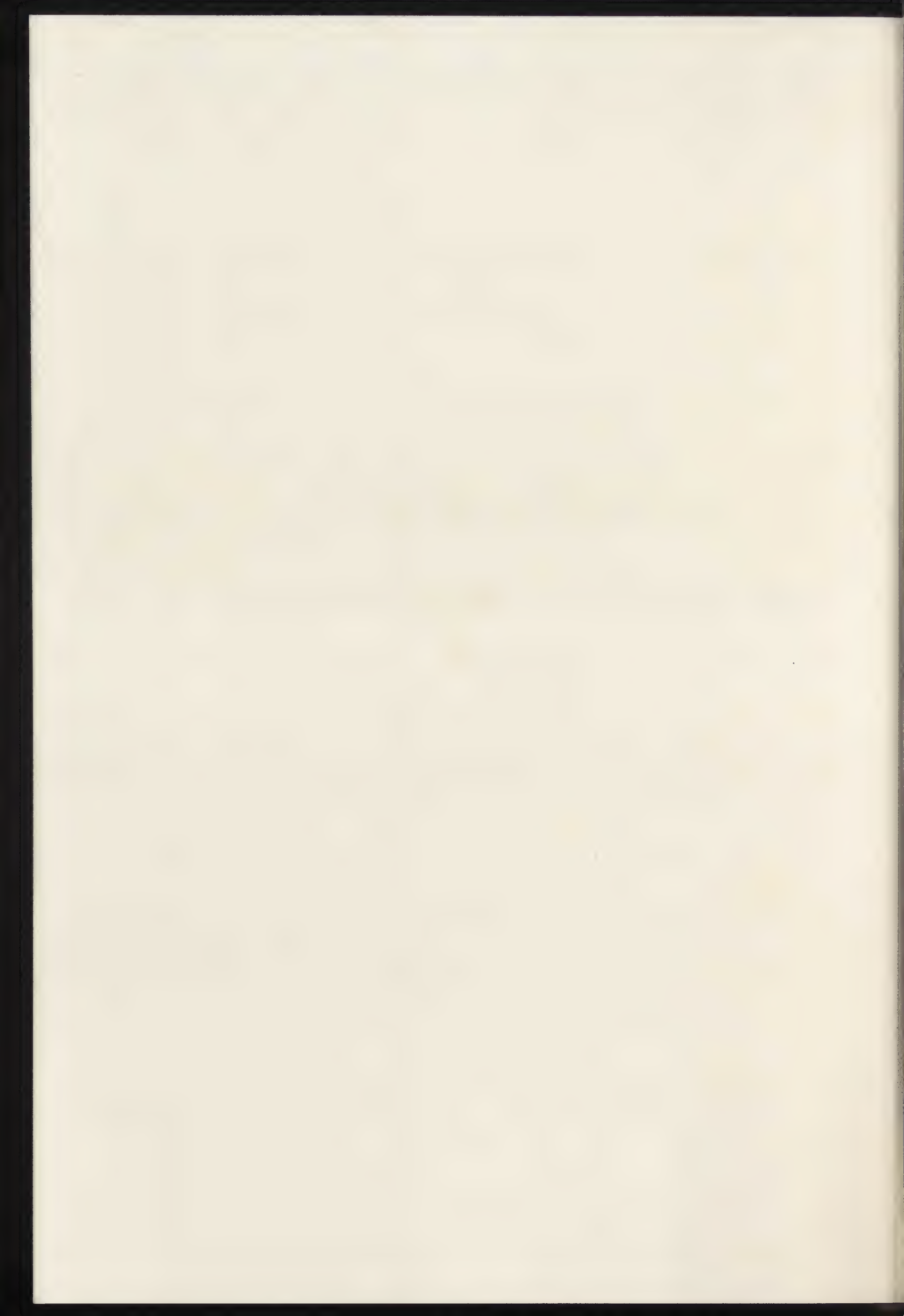
ZEICHNUNG VON J. F. MILLET
NACH EINEM HOLZSCHNITT VON A. LAVIEILLE



E. MANET, PORTRÄT COURBETS

ZWEITES BUCH

DIE VIER SÄULEN DER MODERNEN MALEREI



DIE GENERATION VON 1870

Man hat unter die Gruppe „Impressionisten" Künstler ganz verschiedener Art zusammengebracht, die zum Teil nur das gemeinschaftlich hatten, zusammen auszustellen, zusammen von ihren Pairs und dem Publikum mißhandelt zu werden und sich zusammen zu trösten. Verbunden waren sie durch das, was die Zeit an ihren Debüts verspottete. Es war die Epoche, da das üppige zweite Kaiserreich sich zu Ende neigte, dessen Geist, von Lami und seinem Kreis abgesehen[1], für die Malerei unfruchtbar geblieben war, das für alles Unechte eher Instinkte hatte als für die aufsteigende Pracht der Generation, die das große Geschlecht derer von 1830 in Frankreich und in der Welt ablöste.

Die Zeit ist vergangen; auf die Generation, die mit Manet Mann war, ist wieder eine andere gefolgt, die mit Erstaunen zusieht, wie sich, je weiter die Schatten der Epoche zurückweichen, desto schärfer die Persönlichkeiten abheben, denen sie die Anerkennung versagte. Die Verehrung der Heutigen hat ihnen dafür ein um so glänzenderes Haus gezimmert, in dem sich in unseren Tagen die Besten ergehen, um Sammlung für zukünftige Werke zu finden. Vier große Pfeiler tragen es: Manet, Degas, Cézanne, Renoir. Den Lorbeer, der den Namen des Mächtigsten der Vier fast unter der Fülle verdeckt, durchzieht ein Trauerflor, den wir dieses Jahr zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestags erneuten. Er ist nicht weniger lebendig unter uns als die anderen, deren rüstige Greisengestalten das neue Jahrhundert väterlich geleiten. Sie stehen nicht allein. Man zögert, ob nicht zu diesen vier Grundfesten der modernen Malerei noch mancher andere hinzuzufügen ist, namentlich der lebenskräftigste der Gegenwart, Monet, und man

---

[1] Freilich heißt das mehr als diese flüchtige Parenthese andeutet: Man beginnt erst heute, sich auf die Heim, Bonhommé, Bonvin und vor allem Lami zu besinnen. Eugène Lami, der 1890, neunzig Jahre alt starb, gab genau den Unterschied zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Mit sublimem Takt, in dem sich der geistreichste Sarkasmus verhüllte, malte er den schillernden Hof des dritten Napoleons und seine Frauen, lebendiger, liebenswürdiger in seinem Humor als der schlimme Guys, und mit einer wunderreichen, ganz freien Kleinmalerei, die in unserer Zeit allein steht. Die Centenale brachte u. a. sein Hauptwerk, den Einzug der Herzogin von Orleans in die Tuilerien, aus dem Besitz des Herrn Alexis Rouart (des Bruders des berühmten Corot-Sammlers), der eine Unmenge der köstlichsten Werke dieses St. Aubins unserer Zeit zusammengebracht hat und auch von Heim und Bonhommé etc. manches Hübsche besitzt. — Von den Pariser Museen besitzt unbegreiflicherweise nur das Luxembourg zwei Aquarelle von Lami. — Hier ist eine seiner schönsten Skizzen aus der ersten Zeit abgebildet, von einem Farbenzauber, der an Constable erinnert und gleichzeitig die Sportbilder der Degas-Schule voraussagt.

zögerte nicht, wenn zum Bau des Hauses nicht schon die vier genügten. Anderen, die nicht mehr unter uns sind, möchte schon die Pietät dieselbe Ehre zuerkennen; ich meine nicht Puvis, der sich einen eigenen Tempel baute, sondern einen weniger Erlauchten, aber nicht weniger Erleuchteten, einen Zeitgenossen der 1830er, der erst den Späteren wertvoll wurde: Jongkind, den Hieroshigé Europas, dessen kleine unnachahmbare Kostbarkeiten in Aquarell und Ölmalerei bei dem Grafen Camondo, bei Tavernier und manchen anderen der verwöhntesten Feinschmecker wie Ahnenbilder des modernen Impressionismus wirken. Und einen der Jüngeren, der uns zu früh entrissen wurde, den nächsten Verwandten Jongkinds, mit dem er noch zusammen arbeitete, den Schöpfer des lieblichsten Kleinods der modernen Landschaft: Sisley, den Entdecker der Nerven des Wassers, der Bäume, der Erde; der, wie Roger Milès von ihm sagte[1], die Gesten der Dinge fand, und der nur zu sterben brauchte, um den glücklichen Besitzern seiner Bilder zehnfache Werte zu geben.

Unübersehbar ist die Reihe derer, die sich mit bescheidenerem Glück, nicht geringerem Verdienst geschlagen haben. In diesen Tagen starb, von vielen Freunden betrauert, der Veteran mit dem langen weißen Bart, der schönste alte Jude, der je einem Rembrandt saß und der gar nichts Rembrandtsches hatte: Pissarro. Mit ihm und Monet trat der Südfranzose Bazille zusammen in die Schranken, den Manet lehrte die Augen aufzumachen, die in Montpellier ein reineres Licht als das der Pariser kosteten. Seine Blumenstücke könnten von dem Manet der letzten Zeit sein, und vielleicht wird ihm einmal der Titel, der erste seiner Generation gewesen zu sein, dem das Prinzip des Pleinärismus aufging. Sein Ruhm wäre längst gesichert, wenn er während des Krieges 1870 Monet und Pissarro nach London gefolgt und nicht einer deutschen Kugel zum Opfer gefallen wäre.

Anderen hat das längere Leben nicht zur Berühmtheit verholfen; erst heute beginnt man sich für Lebourg, einen der tonreichsten der ganzen Schule, zu interessieren, und Vignon, der die große Fläche zwischen Manet und Monet so reich zu füllen verstanden hat, ist wie Cézanne, sein Verwandter, ein alter Mann und blind geworden, bevor sich der schwerfällige Amateur auf ihn besann. Boudin, einer der Ältesten, der beste Schüler Jongkinds und wohltätigste der Lehrer Monets, blieb zeitlebens in seinem Winkel, bis er vor ein paar Jahren hoch in den Siebzigern starb. Eine vornehme Frau, die Mallarmé feierte, Berthe Morisot, unterbricht die lange Reihe von Männern; sie hat Manet begriffen, wie nur ein Mann es vermag, und ihn so in sich aufgenommen, wie es nur der Frau vergönnt ist. Unter den vielen malenden Weibern ist sie eine der wenigen — auch unsere Dora Hitz und Miss Cassatt gehören dazu —, die sich nicht mit der Palette besudeln. Eva Gonzalès war immer nur Schülerin; Berthe Morisot sublimierte Manet. Die Noblesse seiner Farben diente ihr zur Darstellung eines modernen Frauensymbols, und sie hat ihren unnahbaren Geschmack eingesetzt, um das Symbol reiner und noch lichter zu gestalten als es sie die Kunst ihres Vorbildes lehrte. Ich muß bei

[1] Art et Nature, Etude sur Sisley (Boudet, Paris).

ihr immer an die arme Bashkirtseff denken, die so dachte und schrieb wie Berthe Morisot malte, und der man Manet statt Bastien-Lepage gewünscht hätte . . .

Das sind ein paar Namen dieser berühmten Modernen, die man sich bis vor gar nicht langer Zeit in beharrlichen Kreisen immer als blutjunge, ungeschlachte Jünglinge vorstellte, die „Dekadenten“, wie man bei uns immer die Leute nennt, die gesünder als die anderen sind. Befaßt man sich mit ihnen, so hat man das eigentümliche, wohltuende Gefühl, das nicht mal etwas mit der Kunst zu tun hat, sich in solider Gesellschaft zu bewegen. Sie könnten wirklich, wenn das möglich wäre, dekadente Leute sein, sie wären noch gesunde Künstler.

Wir glauben, daß ihre Malerei so gesund ist, wie sie heute sein kann. Sicher nicht krank, eher zu gesund, zu einfach für unsere Liebe zu den Alten; die einzige jedenfalls, die würdig ist, neben der hohen Kunst der Vergangenheit genannt zu werden, wenn überhaupt eine.

Denn so proletarisch hergeflogen diese Kunst den Beharrlichen erscheinen mag, so leicht wird dem Liebhaber der Alten der Nachweis, daß sie aus der innigsten Verwandtschaft mit den großen Anstrengungen früherer Zeiten hervorgeht. Freilich nicht organisch und sicher nicht schulgemäß. Sie überspringt ein paar Generationen und nimmt aus der, die ihr unmittelbar vorhergeht, nur das was sie brauchen kann: Courbet. Nur zu der immer und ewig gleichen, die nicht jung, nicht alt, sondern immer nur vorhanden ist, die sich zur Stütze unserer Gesellschaft heraufpinselt und der die Welt, die sie schminkt, so gut steht, hat sie gar keine Beziehung; zwischen beiden ist der Abgrund nicht geringer als zwischen den Gurgellauten unschöner Wilden und der Sprache einer Florentinerin. Aber mit der alten, ewig Jungen, ewig sich Verjüngenden verknüpfen sie mancherlei Bande[1]. Daß es nicht mehr sind, ist nicht ihre Schuld; sie war auf den Instinkt der einzelnen angewiesen. Nichts ist törichter als die schnellfertige Phrase, die den natürlichen Ausdruck dieser Künstler Naturalismus nennt. Oder sie ist überflüssig. Der Naturalismus konnte nur in Berlin zu dem Neutrum werden, in dem sich das Unpersönliche sonnte. Er war in Paris stets, selbst zu Zeiten Courbets, eine rein künstlerische Formel, die, so unabhängig man sich ihrer bediente, die stärkste Tradition in sich schloß. Die von 1830 nahmen, wenn sie in den Wald von Fontainebleau zogen, um den Tag über in der Natur selbst zu malen, noch etwas Anderes mit als die primitive Staffelei, so urwüchsig sie sich selbst wohl erschienen und so schlicht sie tatsächlich gegenüber ihren Vorgängern aus dem achtzehnten Jahrhundert waren. Man denke nur an die unbegreifliche Vielseitigkeit Corots, der die berühmten Interieurs und den großartigen heiligen Sebastian malte[2]. Bei denen von 1870 aber wird die Phrase vom Naturalismus zum reinsten Unsinn. Sie sagt eben so viel von dieser Kunst, wie wenn man etwa von unseren Kleidern sagt, daß sie naturalistisch sind. Sie sind so, wie es uns gut steht. Diese Malerei steht den Leuten, die

---

[1] Es lohnte der Mühe, die Beziehungen zwischen den Landschaftern der Generation von 1830 und den Impressionisten nachzuweisen. Bilder wie die ganz japanische Landschaft Rousseaus bei Alexis Rouart sind sprechende Dokumente.

[2] Sammlung Cheramy, hier abgebildet.

sie machen, wie angegossen. Renoir ist so absolut menschlich in seinen Bildern, im Guten wie im Bösen, daß man nie darauf kommt, ihn anders zu wünschen, trotzdem gerade uns nur wenige seiner Bilder ganz vollkommen erscheinen. Dieser Moderne hat manchmal einen Anflug von dem Bürgertum des zweiten Kaiserreiches, der manchen Leuten unausstehlich sein mag; aber wer Werte messen kann, wird von dem Künstler so hingerissen sein, daß er solche Seiten schließlich eben so natürlich und unentbehrlich findet wie das anfangs abstoßende Organ eines sympathischen Menschen. Übrigens hat der Vergleich mit dem Organ etwas Verlockendes. Ich konnte mir den Autor der spröden Landschaften Sisleys immer nur als einen nervösen, fröstelnden Menschen vorstellen, der ein wenig mit der Zunge anstößt. Man kommt mit all diesen Leuten in Beziehungen, deren Intimität bei Bildern der alten Kunst undenkbar ist. Ist es der unbedingt entscheidende Wert, den wir für unser Heil in ihnen zu finden glauben, der uns treibt, oder gibt der Wert erst die intime Beziehung? — Vielleicht gehen sie tiefer als die Lieblinge unserer Väter, weil sie sich nicht im ersten Augenblick und durchaus nicht jedem erschließen. Ein Cézanne oder ein Gauguin will mit Liebe erworben werden; es sind sehr stille, abseits wandelnde Menschen, die sich in trivialer Gesellschaft nicht zu erkennen geben. Sie haben nie den mondänen Trara der großen Ausstellungen mitgemacht; höchstens zeigten sie sich in den Salons der Refüsierten oder in der anarchistischen Gemeinde der Indépendants; und trotzdem sind sie alle durchaus keine Anarchisten. Inmitten der aus tausenden verschiedenen Richtungen zusammengesetzten Kunst unserer Zeit bilden die Impressionisten eine Familie, die, trotzdem jeder sein Eigentum verwaltet, so treu zusammenzuhalten scheint wie einst der ruhmreiche Kreis der Florentiner, die sich um Filippo Lippi sammelten. Die Parallele ist natürlicher und würdiger als der beliebte Vergleich der englischen Aestheten mit der Generation Botticellis. Auch wenn die Impressionisten kein Quattrocento hervorbringen, wenn ihre Mittel und die Sphäre ihrer Wirkungen äusserlich beschränkt bleiben: der Adel ihrer Gesinnung und die Kraft ihrer Äußerung sind nicht geringer, und wenn das gemeinsame unerschrockene Eintreten Vieler für eine Sache für ihre Güte spricht, so findet die Bewunderung hier mächtige Stützen.

Die Sache selbst ist nicht leicht zu formulieren[1]. Darin waren die Florentiner glücklicher. Ihre Aufgabe leuchtete allen in weit sichtbarerer Pracht voraus und wurde ebensosehr von dem Verlangen des Fürsten wie von dem Bewußtsein des Volkes empfunden. Das Verständnis aller umgab und förderte sie. Die Heutigen sind moderne Maler. Aber wenn jemals die Trauer über unsere Nurkunst sich mit Frohlocken mischen darf, so ist es bei der Betrachtung dieser Künstler.

---

[1] Versucht hat es vor kurzem Camille Mauclair in dem Kapitel „La théorie impressioniste“ seines Buches „L'Impressionisme“ (Librairie de l'Art Ancien et Moderne, Paris; auch englisch in England erschienen) und in den allgemeinen Umrissen wohl auch erreicht. In der Gruppierung der Persönlichkeiten kann man Mauclair nicht folgen. — Das Buch bringt viele, auch einige weniger bekannte Bilder, so die Manets im amerikanischen Besitz, die man in dem Duretschen Werke nicht findet, da Duret sich auf das nicht von E. Bazire (Manet, bei Quantin 1884) gebrachte beschränkte. S. unten.



ED. MANET, OLYMPIA. NACH EINEM ORIGINALHOLZSCHNITT



NACH EINEM HOLZSCHNITT VON OKUMURA MASANOBU

MANET UND SEIN KREIS

10



EDOUARD MANET

Ein großer Stern schwebt über Manet und seinen Freunden: Delacroix. Manet hat noch einen besonderen Stern aus der vorhergehenden Epoche, der seinem Geschicke voranleuchtet, und über den hier ein Kapitel stünde, wenn dies nicht längst in unerreichbarer Weise von vielen anderen geschrieben worden wäre: Francesco Goya.

Keiner der vielen Farbenkünstler der Generation Manets vermag den Koloristen Delacroix vergessen zu machen; alles, oder fast alles, was man ihnen als Verdienst anrechnet, gereicht ihm zum Ruhme; er war ihr Gott. Delacroix' Farbe war für die Schwäche der Menschen zu früh gekommen. Man hatte, als man mit der Romantik aufräumte, auch seine Palette als romantisches Kleidungsstück genommen und beiseite gelegt. Nach der starken, gesunden Erkenntnis der Wirklichkeit durch die große Landschafterschule von 1830 und den Realismus der Courbetschule trieb es die Maler, zur Natur die richtige Entfernung zu nehmen; es war der logische Weg zwischen den beiden vergangenen Parteien. Sobald er zum Bewußtsein wurde, mußte das Malmittel Delacroix' und Daumiers entscheiden. Warum dieser Weg modern ist und zu Zielen führt, die, in welcher Form es auch sei, wichtige, lebendige Bedürfnisse erfüllen, hoffe ich im Verlauf wenigstens andeuten zu können. Das Bewußtsein davon ist ein Stück moderner Kultur. Es wurzelt zunächst — um eine sich leicht aufdrängende Äußerlichkeit vorwegzunehmen — in der Einsicht, daß Manet und seine Freunde nicht die Natur, sondern das Natürliche brachten und daß jede Naturalisierung unserer Instinkte, d. h. jede Schärfung, Reinigung, Besserung allemal modern ist. Jede Freude ist ein Fortschritt, und so war es Manets Tat. Was er brachte und zur Folge hatte, war selbst dem Hexenmeister Rubens nicht eingefallen, und man kann die ganze Kunst durchgehen, man wird ähnliches aber nicht die gleiche entscheidende Bewußtheit finden. Es gibt andere Werte, deren Unübertrefflichkeit uns beschämt, und trotzdem möchten wir sie nicht gegen das teure Unsere eintauschen, das wie ein leuchtendes Sinnbild unsere besten Begierden, unser Glück, unsere Zeit wiederstrahlt.

Manet fand, und die Welt versank darüber in abgrundtiefes Entsetzen, daß schöne Weiberhaut nicht gelb oder braun, sondern weiß zum Himmel leuchtet,

zumal wenn sich daneben dunkle Farben finden, und daß darunter das Blut wallt und Nerven und Sinne sich regen.

Millet hatte die Ruhe des Lebens gemalt und dabei Größe gefunden; er ließ über dem einfachen Schaffungsakt seiner Leute, den er darstellte, einen sehr großen und sehr schlichten Gedanken, der sich in all den Wäscherinnen, Müttern, Landfrauen, in all den Arbeitern vielerlei Gewerbe stets gleichartig aussprach und durch die Wiederholung desselben Klangs in so mannigfachen Formen schließlich zum Glauben fortriß. Es war eine Verallgemeinerung, die, je bewußter sie auftrat, desto eindringlicher wirkte. Die Realisten waren grobe Leute dagegen, bescheidener als Millet, denn sie ließen die Natur für sich denken, vorlauter und beschränkter, denn sie legten, was ihnen als Naturgedanken erschienen, nach ihrer engen Art aus.

Manet brachte die Materie und verzichtete auf jedes Formulieren in dem einen wie dem andern Sinne. Er machte das, was ihm an der Materie entscheidend für die Art erschien, größer, geschlossener; nicht um es desto greifbarer einer Idee, einer Glaubenssache zu unterwerfen, sondern, um es so lebendig wie möglich zu gestalten, fähig, als Einheit, daher als Stil zu wirken: ein eigener starker Organismus, der durch das, was ihn organisch macht, schön wird. Es ist das uralte Verfahren, das in allen großen, d. h. instinktiven Epochen geübt wurde, in denen die Künstler nicht die Notwendigkeit empfanden, zum Gefallen anderer zu schaffen. Die Werke der Ägypter und Griechen zeigen, daß nichts zu gewaltig sein kann, um nicht zu jeder Epoche noch Wonnen des Genusses zu schenken. Die Malerei der Holländer zeigt, daß nichts zu klein sein kann, um nicht zum selben Ende zu gelangen. Manet fand eine neue Einheit; kein neues Gesetz wie der Irrtum der modernen Kritik glauben lassen möchte, wohl aber ein neues Mittel, um das alte Gesetz zu erfüllen.

Von Begeisterung geleitetes Studium der Spanier und Venezianer hatte ihn erzogen. Durets[1] Bericht, Manets Bewunderung des Spanischen sei während des Durchzugs einer spanischen Gauklerbande in Paris entstanden, tritt den oft wiederholten Angriffen gegen Manets Plagiat entgegen, ohne im übrigen wesentlich zu sein. Noch heute fährt selten ein Kunstbeflissener nach Spanien, ohne von dort oder nachher mitleidig zu erkennen zu geben, daß er hinter die Schliche Manets gekommen ist. Man kann sich fragen, was solche Leute an Manet sahen, bevor sie nach Spanien gingen und mit welchen Organen sie die Werke von Velasquez aufnahmen.

Manet war nicht der erste Franzose, der den Louvre bis zum Prado ausdehnte. Die Ablösung des künstlerischen Elementes Spaniens durch die stärkere Schwester auf der anderen Seite der Pyrenäen begann, sobald die Rolle der französischen Malerei selbständig und natürlich wurde, nicht mehr 18. Jahrhundert und nicht

---

[1] In dem ausgezeichneten Werk des alten Manetfreundes „Histoire d'Edouard Manet", Paris, H. Floury 1902, das zumal chronologischen Wert hat, vor allem den, genau die Bilder zu erkennen, die Manet malte, bevor er den Prado sah. — Schon Zola hatte darauf hingewiesen. In seiner schönen Studie, die 1867 in der Revue du XIX. siècle und dann als Broschüre mit dem Manetporträt, radiert von Braquemond, und der Manetschen Radierung der „Olympia" bei Dentu erschien, nachher, leider ohne die kostbaren Beilagen, in „Mes Haines" aufgenommen wurde, schrieb er: Il est bon de faire savoir que si E. M. a peint des „espada" et des „majo", c'est qu'il avait dans son atelier des vêtements espagnols et qu'il les trouvait beaux de couleur. Il a traversé l'Espagne en 1865 seulement. (In der Broschüre bei Dentu, 1867, Seite 27.) Die entscheidenden Werke Manets, das „Déjeuner sur l'herbe", „Le vieux Musicien", die „Olympia" u. dgl. sind bekanntlich alle vor der spanischen Reise entstanden.

mehr Empire war. Schon in Delacroix steckt etwas davon, greifbarer ist es in Daumier und Gavarni. Guys zeigt es unverkennbar. Was diesem Vorläufer, den man den Blake der Impressionisten nennen könnte, noch zu einer Ausartung seiner unheimlichen Décadence verhalf, wurde von Manets Gesundheit glatt absorbiert und blieb ihm und seinen Freunden als Kostbarkeit erhalten. Die meisten frühen Impressionisten sind zur Hälfte Spanier, Cézanne in seinen schönsten Bildern, selbst Monet, als er unter dem Einfluß Manets die prachtvollen Frauenporträts schuf, Renoir in einem der besten Bilder der ganzen Zeit, dem nackten Knaben mit der Katze, das noch wenig von Renoir sagt und vielleicht gerade deshalb so kostbar ist[1], Bazille, der das Spanische fast noch natürlicher überwand, als Manet selbst, in der schönen „Sortie du Bain", der Centennale 1900, dem Pendant zur „Olympia". — Von einer andern Seite holte Ribot charakteristische Züge der Nachbarn herüber. Vielleicht ist auch Monticelli drüben gewesen. In unserer Zeit hat der vor wenigen Jahren gestorbene tüchtige Belgier Evenepoel die Spuren Manets nach Spanien verfolgt. Sargent, Besnard u. a. sind ohne das Spanische nicht denkbar. Viele Unberühmte sind denselben Weg gegangen, und heute gehört das Spanische ebenso zu der Alltagsmalerei der Boulevards, freilich ohne etwas von Manet dabei mitzubekommen, wie der Tanz der Oteros zu dem Repertoire der Varietäten. — Eine kleine Revanche hat Zuloaga nehmen wollen, der in das Land des Velasquez zurückbringen möchte, was die Franzosen an seinem großen Landsmann gelernt haben.

Der spanische Import war für die 1870er etwas Ähnliches, was für die 1830er die Einbringung des Holländischen gewesen war. Aber Zwecke und Formen beider Operationen waren nichts weniger als verwandt. Die Manetsche war ebensosehr eine Entfesselung, eine Erweckung, wie die der 1830er eine Dämpfung, fast eine moralische Lehre gewesen war. Diese hatte dem französischen Genius mehr ein Innerliches abgegeben, selten kommt der holländische Habitus als solcher zum Vorschein; die Franzosen, die nach Spanien gingen, malten spanische Bilder mit derselben Natürlichkeit, mit der sich früher die römischen Franzosen der italienischen Form bedient hatten.

Nichts spricht mehr für das künstlerische Selbstbewußtsein als diese sorglose Hingabe. Auch hier war das Prinzip von der Erhaltung der künstlerischen Kraft allmächtig. Ein tieferer Wille als der Einzelner trieb das Neue zum Alten, ließ es im unbewußten Trieb dunkler Rasseninstinkte das wählen, was seiner Art geeignet war, verfolgte mit haarscharfer Genauigkeit den richtigen Moment der Eignung, schied aus, fügte hinzu und schuf das rechte Gefäß, um das Gewonnene zu erhalten. Goya war der letzte Spanier gewesen, ein Phänomen an Wollen, an tiefer Erfindung. Wie ein jäher, schriller, scheinbar ganz unvermittelter Ton bricht er die eingeduselte spanische Kunst plötzlich ab, der letzte Aufschrei einer Rasse, in der heutigen Literatur einem Przybyszewski vergleichbar: dramatisch, erschütternd, voll tiefer, zu Extremen gepeitschter Züge, aber, selbst in den besten seiner

[1] Sammlung Arnhold, Berlin.

wahrhaft unbegreiflichen Werke, das geschundene Findelkind einer zerstückten, bankrotten Kultur; am ergreifendsten durch die bittere Selbstanalyse; vor dem nach Höchstem ringenden Kriterium: eine geniale Raserei. Goya ist wie ein Dämon noch einmal über sein unglückliches Land hergefallen und hat das Tiefste aus den Tiefen gerissen. Nach seinem Abzug lag das Kostbarste neben Wertlosem in wüstem Durcheinander. Es war der Augenblick für die barmherzige, stärkere Rassenschwester, die Brocken zu sammeln und das letzte Gut in eine neue Heimat zu tragen.

Denn es bedurfte, ganz abgesehen von der Farbenwissenschaft des Jüngeren, der reifen Kraft, die Manet dazufügte, der noblen Schlichtheit, der Gelassenheit in der Kühle, die bei Goya mehr affektiert, wie die Pause vor dem Gewitter, und bei Manet natürlich ist. Man schweigt vor der „Olympia", während man vor der Maja hin und her zappelt. Dieser regt auf, jener gibt das Höchste, was Kunst geben kann: Ruhe.

Diese Ruhe bei Anspannung aller Fähigkeiten hat Manet nur mit dem größeren Spanier gemein, der zu einer Zeit lebte, als die spanische Grandezza noch nicht von der notgedrungenen Ironie getrübt war. Aber die Ruhe, die der im Schatten eines Philipp IV. schaffende Hofmaler durch die Etikette darzustellen genötigt war, die Wahrheit, die er seinen aufgedrungenen Modellen, wie seinem grandiosen Innocenz fast wider ihren Willen entlockte, ist uns fremder, als die nackte, strotzende Machtfülle Manets, der alle Gaben, die Velasquez halb verstecken mußte und die uns so kostbar sind, vielleicht gerade weil sie versteckt sind, zur kühnsten, nur vom eigenen Maß gehemmten Darstellung brachte. Er hat ganz sicher nicht die Majestät des Malers der Meninas; diese Majestät ist nicht mehr von unserer Zeit; Whistler hat von ihr halbwegs gerettet, was davon heute, auf unsere Verhältnisse übertragen, nicht lächerlich wirkt. Manet ist dem, was Velasquez versteckte, nachgegangen, ohne die größte Zierde des Vorbildes, sein goldenes Ebenmaß in der Verteilung der Wirkungen, einzubüßen. Die Entwicklung der neueren Kunst, die sich beständig von diesem Ideal entfernt, scheint hier eine unverhoffte Wendung zu machen. Wir hatten diese Ruhe, seitdem die Griechen von uns gewichen sind, nur in unseren Primitiven, aber da wirkt sie zuweilen mehr als Erstarrung; sie scheint nur durch Ausschluß des unmittelbaren Lebens, in der weltfernen Stille der Dome möglich gewesen zu sein. Sie verlor sich immer mehr, je mehr die Mannigfaltigkeit unserer immer materielleren Interessen in der Kunst zum Bilde wurde und der Lärm des Alltags in den Tempel zog, der sonst nur feierlicher Würde gedient hatte. Und nun auf einmal einer, der gerade aus diesem immer lebendigeren Alltag auch eine Feierlichkeit, auch eine Würde gewinnt, der die Banalität in eine klare Atmosphäre taucht, die das Geringste zu stiller Erhabenheit wandelt. Einer, der der Seele nicht durch das Gemüt, sondern durch das Auge, nur durch das Auge gibt und doch Geheimnisse findet....

Was wir von der Malerei, von diesem Zwitterding, von dem wir nicht wissen, für wen und für was es da ist, verlangen, zu verlangen uns einbilden; was es uns heute sein kann, in der hastenden, jagenden Sekundengegenwart mit ihren

blitzschnellen Bildern, ihren gedrängten Empfindungen, deren unvermittelte, sich überstolpernde Folge unserer Aufnahmeapparate, die gleichzeitig noch Rechenschaften aller möglichen Art, selbst die Nahrung darin finden sollen, zu übermenschlichen Funktionen treibt, — das hat diese Kunst verstanden.

Weil ihr nichts so verhaßt ist, wie Banalität, das träge Steckenbleiben, weil sie selbst die Gunst der Sekunde verehrt, die nackte Tat, die einmal unter tausend Malen nicht mißlingt, verzichtet sie darauf, ihre Wirkungen zu vermitteln. Sie will lieber unfertig erscheinen, wenn ihr nur der geniale Wurf, die Sammlung in einen glücklichen Moment, der ihr ganz gehört, gelingt.

Ein Witzbold des „Charivari", der in der ersten Ausstellung der neuen Schule bei Nadar im Jahre 1874 einen Sonnenuntergang Monets mit der Bezeichnung „Impressions" fand, glaubte einen Kalauer zu machen, als er die Leute Impressionisten nannte. Der Spott hat sich verflüchtigt, der Name ist geblieben. Er gibt wirklich etwas von dem Programm, freilich in einer tieferen Auffassung, die in der scheinbaren Willkür wertvolle Tendenzen erkennt. Er deckt das Bestreben einer der Natur zugeneigten Kunst, den Umweg durch den Sammelapparat veralteter Überlieferungen zu vermeiden, der Malerei alle, aber nur die Reize zu geben, die ihren Mitteln unmittelbar erreichbar sind, und auf das glatte Formulieren zu verzichten, um die Resultate desto schärfer und eigentümlicher zu geben. Galt das Wort für neu, die Sache war uralt; es war das Bewußtsein der Instinkte, die einen Veronese, einen Velasquez, einen Rubens, die Ahnen dieser modernen Kunst, getrieben hatten. Und hat nicht schon der unbekannte Heide, der die römischen Fresken malte, von denen heute ein paar Bruchstücke die Bibliothek des Vatikans zieren — dieser köstliche Triumphzug Amors zumal, schöner, freier, poetischer als alles was den Renaissancemalern beim Anblick dieser Dinge einfiel — den Impressionismus geahnt? — In unserer Zeit, die die Kunst immer mehr auf sich selbst beschränkt, wurde daraus die Tendenz, mit Mitteln zu schaffen, die um so tiefer gehen, je flüchtiger sie uns zu treffen scheinen: homöopathische Mittel seltenster Wahl an Stelle der derberen Gaben unserer Vorfahren.

Impressionismus ist auch immer nur die Kritik, die dieser Kunst gerecht zu werden vermag. Weil sie ganz auf das Literarische verzichtet, weil sie gesehen, nicht meditiert werden will, kann die Kritik nur, indem sie auf andere Weise ähnliche Empfindungen lockt, einen vagen Begriff davon geben. Mit den gewohnten Mitteln der Analyse ist man hier bald zu Ende. Diese Bilder mangeln aller mittelbaren Anknüpfungspunkte. Das einzige, was bis heute die Äußerung über diese Dinge vermag, wo das Auge noch nicht für die Schönheit des sinnlichen Reizes allein empfänglich ist und die Worte darüber notwendig der geeigneten Begriffe entbehren, ist vielleicht nur, das Gebiet zu bestimmen, auf dem diese Wirkungen verlaufen. Es ist schon sehr schwer, über Bilder zu sprechen. Immerhin hilft da die Geste und die Möglichkeit, jeden Augenblick jede Gelegenheit zu benutzen, die sich der Anbahnung des Verständnisses bietet, vorausgesetzt, daß der andere nicht dickköpfig ist und nicht, um dem Dankesagen zu entgehen, den herrlichsten aller Begattungsgenüsse vereitelt: das gemeinsame Kosten einer

rein ästhetischen, von keinem Persönlichkeitsdrang verdorbenen Empfindung. Beim Schreiben aber genießt man nur den zweifelhaften Vorteil, nicht unterbrochen zu werden. . . . Zudem versteht sich von selbst, daß die Befriedigung aus den Reizen dieser Kunst nur relativ sein kann, nicht nur, weil das Auge des Empfangenden immer ein schwankendes Medium bleibt, sondern weil auch bei idealer Empfängnis der in letzter Instanz unerfüllbare Wunsch, die Sensation bis auf das letzte zu ergründen, fortwährend in Spannung erhält. Ganz wunschlos ist man vor wenigen modernen Werken, und das ist ihr geheimer Reiz; sie geben sich nie ganz, wie kluge Frauen.

Und wenn man zu achten vermag, was sie zurückhält, wenn man sieht, wie sie selbst in heißer Sehnsucht brennen und ohne Erreichtes zu verlieren, dem unerreichbar Schönsten auf immer neuen, blühenden Wegen näher zu kommen suchen, wer würde da müde, immer wieder mit ihnen zu gehen, nicht mehr als Zuschauer, fast als Helfer, in der eitlen Hoffnung, selbst mit dem Auge mitwirken zu können und aus dem, was sie gewonnen haben, deutliche Zeiger in ihre Seligkeiten zu gewinnen!

Es ist nötig, Goethe gelesen zu haben, und es ist von größtem Wert, Beethoven genießen zu können; es wird behauptet, daß Nietzsche zur Bildung gehört, und man sollte Dostojewskij erfaßt haben. Man soll eine Ahnung haben, daß die Kinder nicht vom Storch gebracht werden, und jeder Mensch bedarf halbwegs einer Idee von unseren sozialen Verhältnissen, um nicht unter die Räder zu kommen. Ich stehe nicht an, die Durchdringung dieser französischen Kunst, die Manet gebracht hat, für eben so vorteilhaft zu erachten. Wohl verstanden: für den, dessen Sinn danach steht. Man braucht keine Kunst. Bismarck ist ohne sie fertig geworden, und die Mehrzahl der Regenten führt ohne sie eine ersprießliche Regierung. Man braucht sie heute um so weniger, wo die Freude am Dasein mit so vielen Schmerzen erkauft wird; es gibt wichtigere Dinge. Wenn aber der Sinn zur Auseinandersetzung mit der Kunst drängt, wenn sich der Einzelne erlaubt, auf Kosten der Anderen zu genießen, wenn innerhalb des Abstrakten nach Existenzwerten für eine nicht dem Magen dienende Betätigung gesucht wird, muß man sich für diese Malerei entscheiden, wenn überhaupt für irgend eine. Es handelt sich hier nicht um die berühmte Seiltänzerweisheit, daß jedes Genre sein Für und Wider hat, daß Manet schön und Böcklin auch schön ist, daß man beide lieben kann und beide in ihrer Art denselben Kunstzwecken dienen. Es gilt, festzustellen, daß Manet Malerei ist und Böcklin etwas Anderes. Dieses Andere mag erhabener, mag uns Germanen germanischer erscheinen, mag den Dichtern das Dichten erleichtern; es mag auch künstlerisch für die Anregung des Dekorativen seinen Wert haben: mit der typischen Kunst, die wir als Malerei verehren, nicht nur weil sie schön, sondern weil sie ein lebendes Glied von uns ist, hat es unmittelbar nichts zu tun. Böcklin ist in erster Linie ein Gestalter phantastischer Eigengedanken, an denen das Malerische die willkürlichste Qualität ist. Manet hat aus dem rein Malerischen einen Massengedanken geschaffen: alles was diese Kunst, an der Jahrhunderte gewirkt haben, geben kann. Er hat nichts ge-

wollt, als unseren Sinnen, lediglich den Sinnen, die schönsten Eindrücke zu geben, das schönste Material, die schönste Farbe, die Sammlung alles dessen, was wir zerstreut und vermischt in der Natur finden. Diese Konzentration des Willkürlichen, diese auf größte Vereinfachung der maßgebenden sinnlichen Wirkung dringende, sichere Erkenntnis, die uns dient, ist das Persönliche daran, nicht die Erfindung, nicht die Phantasie, die sich um nichts von der eines beliebigen Menschen unterscheidet. Was interessiert uns der „Faure" oder der „flötende Junge" oder die hundert Porträts mehr oder weniger bedeutender Zeitgenossen oder die vielen Blumenstücke? Das einzige Episodenbild Manets, die Ermordung des Kaisers Maximilian, gehört kaum zu seinen glücklichsten Bildern. Aber man mache mal den Versuch, ein solches Blumenstück Manets, wie es deren Dutzende gibt, neben den wildesten Böcklin zu halten, in dem alles steckt, was sich die kühnste Phantasie nur träumen läßt. Im ersten Augenblick wird niemand die paar Blumen sehen und nur diese Reiter, diese Felsen, diese merkwürdigen Tiere betrachten und erkennen wollen, was da vorgeht, was sich der Mann, der das gemalt hat, eigentlich gedacht hat. Hat man es aber einmal, so erschlafft langsam, aber sicher das Interesse; der Verstand ruht sich, befriedigt über seine Arbeit, aus, im stolzen Bewußtsein, auch dieses Ereignis ad acta legen zu dürfen. Die Sinne haben nur eine rein vermittelnde Arbeit geleistet. Da fällt das müde Auge auf die Blumen, und nun wird in jedem Menschen, der überhaupt für Blumen zu haben ist, eine vorher ganz unberührte Saite der Seele in Schwingungen geraten. Den angenehmen Reiz, den er damals bei dem Anblick von Blumen genoß, findet er hier plötzlich in unbegreiflicher Weise gesteigert. Es ist nicht alles der lebendigen Blume; der Duft, die Bewegung, alles in der Natur Unentbehrliche fehlt, — und doch ist Etwas daran, das man früher bei derselben Blume in der Natur kaum geahnt, vielleicht heimlich gewünscht hat; ein Zauber, der das irdisch Schwache, Vergängliche besiegt und uns trotz seiner Stärke nicht zu nah kommt, die Gefahr des in der Natur Extremen vermeidet und nicht den Genuß mit Bedauern oder Ekel abwechselt. Hier werden die Augen nicht müde, und auch der Verstand scheint zu ruhen. Ein anderes arbeitet durch das Auge auf uns ein, klärt, besänftigt, stimmt schöne Töne in uns an, ruft Empfindungen, die wir vorher nicht gekannt haben und die uns trotzdem mit einer Art Heimatfreude erfüllen, wird stärker und stärker, neuer und reicher; bis wir nur noch die drei Blumen sehen, vor deren sanfter Gewalt die Wildheit des anderen Bildes ärmlich und fremd verblaßt. Es ist nicht, weil Blumen lieblicher sind als Reitergetümmel oder Tritonenkämpfe. Ein anderer früherer Meister, den Böcklin verehrt hat, Tizian, hat auch solche wilden Sachen gemalt. In den Uffizien hängt eine Reiterschlacht, die nicht wilder und brünstiger gedacht werden kann, und auch sie hat dieses merkwürdige Doppelleben; und wenn man sie sieht, tritt auch bei ihr das Physische vollkommen zurück und man bewundert nur die Kraft, das Leben dieser Kunst, nicht dieser Pferde oder Reiter.

In dem tiefen Erfassen eines Stückchen Lebens steckt die Kunst dieser ganzen ruhmreichen Tradition, die Manet einleitet. Hier ruht das Schöne, das wir von dem heutigen Tag erwarten können, das Resultat des Schönen, das Glücksbewußt-

sein, das uns bei dem Genuß vollkommener Werke beseelt. Die Welt ist seit Schöpfung der Venus von Milo wesentlich häßlicher geworden, aber sie wird nicht schöner dadurch, daß wir die Formen dieser Venus nachbilden. Man kommt nicht um das Leben herum: man muß hindurch. Wenn wir es wirklich kennen, uns bewußt werden, woher seine Formen stammen, welchen Zwecken sie dienen, werden wir es lieben. Der Realismus Manets ist ein Symbol unseres Selbsterhaltungstriebes; er hat nicht diese oder jene Schönheit, sondern die unsere fixiert, gezeigt, daß man auch in Hosen Allüren haben kann, bewiesen, daß die Schönheit fließt, daß sie nicht in diesem oder jenem, sondern in allem und namentlich zwischen allem stecken kann. Ein Rembrandt hatte sie sogar in dem Inneren seines geschlachteten Rindes entdeckt, das heute den Louvre ziert.

Was uns am Leben bedrückt, ist nicht das Häßliche gewisser Erscheinungen, nicht das Böse und Lasterhafte und das Elend, sondern die Dunkelheit, in der wir leben, das Unvermögen, den Stoß zu vermeiden, weil wir nicht darauf gefaßt sind, das dumme Animalische, Ungeordnete unserer Erfahrung. Und eben diesen auf höhere Erkenntnis zielenden „Impressionismus“ kann man bei Manet erleben. Die Größe, die in seinen Bildern steckt, ist Stückwerk, aber sie gibt selbst im Stückwerk Vollendung. Sie zielt auf Vereinfachung, um in einem einzigen Zug, dem elementaren Grundzug, den ein vom Genie geführter loser Pinselstrich malt, tausend Züge, den Durchschnitt aller, zu geben. Sie ist groß an sich, weil alles, was sie anfaßt, sich zum stärksten Ausdruck seiner Art entwickelt, weil alles, was sie sieht, mit so unnahbarer Sicherheit gesehen wird, daß unser Bewußtsein in dem Schatten des Bewußtseins eines Stärkeren, Größeren, Reicheren ausruht. Das Wunderbare ist, daß dieses Größere bei uns, mit uns, in uns lebt, ohne uns mit einer gegenständlichen Symbolik zu verführen. Die berühmte Nana ist wohl das gelungenste Dokument für die Ausdruckskraft des Unwesentlichen. Es läßt sich kaum etwas im seichtesten Sinne Prickelnderes denken als diese Boudoirszene, der noch dazu der Roman Zolas jede Möglichkeit mangelnden Verständnisses entzogen hat. Und nichts ist größer, nicht der frommste Mantegna ist ehrwürdiger als diese kokette Bestie im Korsett und Spitzenrock.

Dies ist der wahre Naturalismus, der wie die Natur im Niedrigsten die Wunder der Schöpfung offenbart, und der berühmte Zolasche Satz, der ihm zum Evangelium wurde, ist nur richtig, wenn man sich unter dem coin de la nature wenig und unter dem tempérament so viel wie möglich denkt.

Der Naturalismus Manets ist nicht nur sympathischer als der seines Freundes Zola, so wenig dieser die Unterschätzung junger Dichter hier und dort verdient, die von der Säure gewisser Trauben gewürzt ist. Vielleicht liegt der Unterschied nur in der Verschiedenheit der Metiers und darin, daß Zola nicht nur ein riesiger Arbeiter, sondern auch ein braver Citoyen war, dessen Absichten sich mit denen des Künstlers nicht immer glücklich vermischen. Man sah auch sofort, wo er herkam, Balzac und Taine sind uns geläufiger als Goya und Velasquez; man kann leichter bei ihm mitreden, womit man freilich durchaus noch nicht sein Talent hat; seine Technik ist durchsichtiger, auch wenn keiner sobald seine plastische

Symbolik übertreffen wird. Manet war nur Maler, aber er war es so, daß man seitdem geneigt ist, Farbe und Pinselstriche als die höchsten Werkzeuge göttlicher Eingebung zu betrachten. Sein Erbe ist unverhältnismäßig größer als die Hinterlassenschaft Zolas; es ist auf seinem Gebiet kaum übersehbar und geht über das Gebiet weit hinaus, sobald man diese Kunst zuläßt, auch noch anderen Maßen als nur ihren eigenen zu dienen. An ihm, der vom Scheitel bis zur Zehe Aristokrat war, lernte unsere Generation, die wenigen, die sich heute Generation fühlen, das Kümmerliche zu scheuen und das Vornehme zu lieben. Das ganz ohne alle Apparate Mächtige, das bei Millet noch mit einer Spur proletarischer Unkenntnis und einer in die Augen fallenden Beschränkung des Mittels verknüpft war, ist hier die Konsequenz einer unfehlbaren Schöpferkraft, die alles kann, aber nur das tut, was ihr gut steht.

MANET UND WHISTLER

Ebenso natürlich bei ebenso großer Virtuosität, ebenso stolz wie schlicht ist wohl keiner der Modernen. Auch sein Genosse Whistler kommt ihm darin trotz aller seiner Allüren nicht nahe. Whistler hat die Pose des Velasquez modernisiert, ganz gewiß mit glänzenden Mitteln, gewiß mit einer bis in die Fingerspitzen treibenden Finesse. Vergleicht man die beiden, so erscheint Manet als Genie, Whistler als „Künstler". Bei Manet wird man stets an das Wort erinnert, das die erstaunten Italiener vor dem Papstporträt des Velasquez ausriefen und das Justi in seinem Werk über den Spanier zitiert: Pare sporcato cosi a caso! Mit nichts ist's gemacht und da steht's. — Bei Whistler ist von dieser Selbstverständlichkeit keine Rede; sein berühmter Satz, daß die Spuren der Arbeit im Werk verschwinden müssen [1], kehrt sich gegen ihn, wenn man ihn in dem tiefen — und zwar, gerechterweise, einzig möglichen Sinne anwendet. Sein Werk ist Menschenwerk, vielleicht von so ungeheuerlicher Vollendung, daß ihm das Menschliche verloren geht. Er beabsichtigt etwas anderes, eine meisterhaft bearbeitete Fläche — er nennt es Arrangement. Über die Kunst ist nicht zu streiten, aber das Genie, dessen Taten aus dem Geiste fließen, um zum Geiste zu gehen, ist nicht dabei. Hier kann man von Seele reden, Manet hat sie, die einzig interessante Seele, die, einfacher ausgedrückt, Leben heißt; Whistler hat sie nicht, er hat nur das wohlgetroffene Konterfei von ihr, ein Stilleben von ihren Reizen, so künstlerisch zusammengestellt, daß fast die Illusion ihrer selbst entsteht; es bleibt immer nur künstliche Sache.

Manet riß mit kräftigem Ruck an sich, was er von den Spaniern haben mußte, und dabei kam es ihm auf das Rassige der stammverwandten Nation an. Whistler ist ihnen behutsam schrittweise nachgegangen, hat wie ein aufmerksamer Sammler in ihnen geblättert und feine Dinge daraus gewonnen. Er bleibt außerhalb der Sache, man darf nicht sagen „über", er spielt mit ihr; er versteckt das Spanische ebenso sorgfältig wie Manet es offen zeigt, und wo er, wie bei Japan, die Note zu erkennen gibt, kokettiert er mit ihr. Wunderbar ist das Spiel, ein wollüstiger

---

[1] Der Satz, den er wiederholt ausgesprochen hat, auch in „The gentle Art of making ennemies", figurierte in dem Programm für sein Schüleratelier, dessen Text hier nach dem Original folgt.

Kitzel der feinsten Amateur—instinkte, aber himmelweit entfernt davon lebt die Kunst der Großen der Vergangenheit oder der Gegenwart, die wir anbeten. Whistler ist mehr der Vertreter des edelsten Eklektizismus unserer Zeit, als ein Beispiel ihrer Schöpfung. Das Malerische, das bei Manet stärkster Lebensimpuls, stärkste Rassenfrage ist wie bei Rubens, wie bei Velasquez, wie bei Tizian, wird bei diesem Modernen, für dessen Art die Kunstgeschichte kein Beispiel des Gelingens aufweist,

Proposition

Un tableau est achevé lorsque toute trace des moyens employés pour obtenir le résultat a disparu.–

Dire d'un tableau, comme on fait souvent à sa louange, qu'il laisse voir un grand et sérieux labeur, est dire qu'il est incomplet et indigne d'être vu.

L'application dans l'Art est une nécessité – non une vertu – et tout apparence qu'on en découvre dans l'œuvre produite, est un défaut, non une qualité; une preuve, non de perfection, mais de travail absolument insuffisant – car le travail seul peut effacer la trace du travail. –

L'ouvrage du Maître ne sent pas la sueur de son front – ne suggère aucun effort – et est fini depuis le commencement. –

La tache complétée de la seule persévérance n'a jamais été commencée, et restera éternellement inachevée – un monument de bonne volonté! et de sottise.

"Il y a celui qui travaille, qui prend de la peine, qui se hâte et qui reste d'autant plus en arrière."

Le chef d'œuvre doit apporaître comme la fleur au peintre – parfaite dans son bouton comme dans son épanouissement – sans raison pour expliquer sa présence – sans mission à remplir – une joie pour l'Artiste – une illusion pour le philanthrope – une énigme pour le botaniste – un accident de sentiment et d'allitération pour le littérateur.



zu einem unvergleichlichen Mittel kühler Objektivität, von der nur zu fürchten ist, daß sie die Nachkommenden kalt läßt.

Manet zeigt die Menschen nackt, auch wenn er sie nur zu Dekorationen verwendet; seine Art ist so, den Dingen in einem entscheidenden Punkt auf das Innerste zu sehen; Whistler zieht sie an, es steckt etwas von einem genialen Schneider in ihm, der mit Dingen, die über das Kostüm hinausgehen, anzieht und aus dem Anziehen eine Kunst macht. Manet verfügt über seine Mittel wie ein Mensch über seine Glieder; wo Whistler, gegen sein Programm, eine Technik sehen läßt, geschieht es nicht zu seinem Vorteil, er ist nur groß, wo alle Register seines komplizierten Wesens zusammenklingen, in der äußersten Vollendung; vor gewissen Skizzen hat man den Eindruck, einen berühmten Mann in unvorteilhaftem Négligé zu finden.

Man kann auf die Biographie Durets gespannt sein, der beide Künstler genau kannte[1]. Schon heute gibt uns der Manetbiograph eine willkommene Gelegenheit, die beiden an einer ähnlichen Aufgabe zu prüfen. Durets Sammlung gehört zu den wenigen, in denen man frühzeitig Werke Manets und Whistlers findet. Vor der Vente im Jahre 94, als noch die Perlen Manets, der Torrero, le Repos, Chez le Père Lathuile u. s. w. das Heim des Kritikers der Avantgarde schmückten, war der Vergleich gerechter; heute ist nur noch ein glänzender Whistler bei ihm, dem nicht relativ ebenso bedeutende Werke Manets gegenüberstehen. Trotzdem gibt die Zusammenstellung des Porträts Durets von Whistler und desselben von Manet, das in dem Buche Durets — leider mit einem wenig geratenen Holzschnitt — abgebildet ist, reiche Belehrung.

Whistlers Duret ist in Lebensgröße. Er nannte das Bild, als es 1885 im Salon erschien: Arrangement en couleur chair et noir[2]. Das Schönste dieses Arrangements ist der graue Grund, auf den es gestellt ist. Eine herrliche Fläche, ein Grau, das dem berühmten Satze, nach dem das Grau der Feind aller Malerei ist, zu widersprechen scheint, so weich ist es noch heute und so gut einigt es sich mit dem wunderbaren Rosa des Dominos und des Fleisches, dem Schwarz der Kleidung und dem verschiedenen Weiß der Handschuhe und der Wäsche. Das Zinnoberrot des Fächers war bei Whistler ein Wagnis; er brauchte es um die Differenz zwischen dem Domino und der Hautfarbe zu zeigen, es wirkt nicht ganz natürlich.

Das Bild ist vor allem meisterhaft auf gute Konservierung hin gemalt. Die Blanche, Gandara u. s. w., die heute auf ähnlichen Wegen wandeln, bringen es nie dazu, ihren Hintergründen dieses tiefe Whistlersche Material zu geben; ihre Gestalten kleben an der Fläche oder schweben unbestimmbar im Raume. Whistlers Domino hängt auf dem Arm wie vor einer Mauer oder dergl., trotzdem nicht im geringsten versucht ist, diese Mauer mit den bekannten Mitteln deutlich

---

[1] Es wird unter dem Titel Histoire de Whistler et son oeuvre als Pendant zu dem Manetwerk bei Floury erscheinen.

[2] Es entstand 1883 in London, in dem Atelier der Tite Street in Chelsea zur selben Zeit wie das Porträt der Lady Archibald Campbell, das mit dem Duretporträt im Salon 1885 erschien. Hier abgebildet.

zu machen. Er malte drei Monate an dem Bild, übermalte immer wieder, bis er es zu einer vollkommenen Glätte brachte, und deckte dann wie einen Schleier eine unfarbige, poröse Schicht über das Ganze, die die Vollendung zu schützen scheint und verhütet, daß die Glätte zur Härte wird.

Der Duret von Manet ist ein winziges Bild, er mißt ein paar Handbreiten und entstand schon im Jahre 1868. Es war, wie Duret schreibt, für keines Fremden Auge bestimmt und trägt nichts weniger als die Sorgfalt Whistlers, der sich nicht unbewußt war, mit seinem Werke in eine berühmte Sammlung zu kommen. Manet malte es in ein paar Sitzungen herunter. Es ist unelegant, in der bekannten braunen Manier der ersten Zeit, ein paar Farbenflecke in dem Schlips und dem Stilleben sind der einzige Schmuck.

Es hat sich auch nicht so gut wie das andere gehalten. Und trotzdem ist es ein Meisterwerk, vor dem der Whistler verblaßt. Mit aller Fertigkeit kommt das große Repräsentationsbild nicht an die Vollendung Manets heran. Diese ist geboren aus einem Guß, eine klare, starke Schöpfung, an der Fehler, wenn sie daran wären, zu Nebensachen würden; jene ist fabriziert, und die geringe Unklarheit der Behandlung oben am Kopf, wo das Haar verwischt ist, bringt zur Verzweiflung.

Die Pinselkunst Manets ist kein leerer Wahn. Es wird heute viel mit dieser Flottheit gepfuscht, und die Erinnerung an das Vorbild läßt manche Nachahmung akzeptieren; bei Manet war diese Kunst phänomenal, und alle Arbeit voller Liebe reicht nicht mal an den Anfang dieser Gestaltung. Man kann sich vorstellen, wie Whistler jedes Detail seiner Komposition vorher bedachte; Modellstehen bei ihm gehörte zu den Strafen der Hölle, — die kleine Miß Alexander, die so anmutig lächelt, vergoß vor jeder Pose bittere Tränen und mußte halb mit Gewalt in das Atelier gebracht werden. Duret erzählt, mit welcher Nonchalance Manet das Porträt machte, wie er erst nachträglich das Stilleben stückweise dazu erfand, das trotz des Mangels jedes vernünftigen Zusammenhangs mit der Figur so unentbehrlich erscheint. Man vergleiche, wie Duret bei Manet steht, richtig bis zu den Stiefeln, und wie matt die Pose bei Whistler wirkt, der Mann steht ohne Knochen. Als Manet den Hut malte, meinte er — so erzählte mir das Modell — il est très facile de mettre un chapeau sur une tête, mais il est rudement difficile de mettre une tête dans un chapeau. Jedenfalls ist es ihm fabelhaft gelungen[1].

Ähnlich wie die beiden sich zu Velasquez verhalten, stehen sie zu Courbet: Manet setzte bei dem Courbet ein, den Zola zu der Familie der „faiseurs de chair“ rechnete, bei dem großen Entdecker einer Materie. Whistler nahm von dem Courbet, der Mitte der sechziger Jahre die feintonigen Trouville-Marinen machte[2]. Eine der vielen ist hier abgebildet. Man vergleiche damit Whistlers berühmten Ozean, die Symphonie in grau und grün, wo vorn der Zweig mit den Blättern nach japanischer Art in das Bild ragt. Auch sie ist ein Arrangement, die Manier Courbets wurde angezogen; sie bekam einen stimmungsvollen Gesamtton,

---

[1] Gerechterweise muß man ein großes Manet-Porträt neben den Whistler stellen. Hier ist das schöne und wenig bekannte Doppelporträt bei Henri Rouart wiedergegeben.

[2] Sie malten zusammen dieselben Stellen am Ufer; auf einer der Marinen Whistlers ist Courbet flüchtig gezeichnet.

aber verlor die wohl überlegte, klare Abstufung der Töne, die den Courbet wert macht. Der Natur eines Manetschen Seestücks, dem mächtigen Elan, der die Brust füllt wie der Wind das Segel schwellt, steht ein Japanismus gegenüber, der sich nur durch einen oberflächlichen Geschmack, nicht durch innere Erringung der japanischen Formengesetze — siehe Degas, Lautrec u. s. w. — auszeichnet. Whistler könnte wie ein Primitiver sehen und natürlicher sein. Es fehlt das überzeugende ganz innerlich Organische jeder starken Kunst. Man kann sich nicht enthalten, diese oberflächliche Darbietung ebenso oberflächlich hinzunehmen. Sie ist vergessen, bevor noch das Auge das Bild verläßt.

Whistler malte Seelenzustände. Er gehörte noch zû den Barmherzigen, die es dem Beschauer leicht machen; er dachte für ihn, während er für ihn malte. Die Themse-Nocturnos waren die glücklichste Verwendung dieser Stimmungskunst. Hier ist Battersea Reach abgebildet, der breite Fluß am Abend in zartestem „Blue and Silver". Drüben zeichnet sich sein geliebtes Chelsea mit der alten Kirche, in der bei Whistlers Tode der Trauerdienst stattfand. Etwas von sanftem Sterben ist in all seinen Bildern. Manet malte das Leben.

Ebenso verschieden wie ihr Wirken, ganz gleich im Verhältnis war der Einfluss beider auf die Kunst. Bedeutend wirkte Whistler wohl nur auf den Laien, dem er eine nicht hoch genug zu schätzende Geschmackshilfe brachte, den Notbehelf einer wohl angebrachten Diskretion. Ich sage Notbehelf, weil er bestimmter fortschrittlicher Elemente mangelt, die sich die Zeit erobern muß. Er wurde vorzeitig zum Stil. Auf die Kunst selbst kann ein solches Negativum nur oberflächlichen Einfluß gewinnen. So wertvoll er in vereinzelten Fällen gewesen sein mag, man verzeiht ihm ungern seine Gefolgschaft, die unerhörten Quantitäten schottischer Bilder, die man kaum je wieder aus Deutschland entfernen wird.

* * *

Manet hinterließ einen Aufschluß; er hatte mit großen Spatenstichen das Erdreich geöffnet und neben glänzenden Werken eine fruchtbare Art hinterlassen, um zu neuen Dingen zu kommen. Er schöpfte bis an das frühe Ende seiner Tage aus dem Vollen. Als er nicht mehr gehen konnte, behalf er sich im Sessel mit der Juwelenkunst seiner Stilleben. Er hätte sie Arrangements nennen können; Arrangements des Lebens wie alles, an das er gerührt hat. Diese Blumenvasen erinnern an die „Stilleben", die Delacroix machte; in dem Thomy Thierry-Saal hängen jetzt die Feinsten dieser kleinen Perlen. Vor zweien von ihnen möchte man niederknien; das eine ist Roger délivrant Angélique, das andere La Fiancée d'Abydos. Man weiß nicht was man mehr bewundern soll, die Stilleben Manets, die wie Historienbilder wirken, oder diese Historienbilder Delacroix', die wie Stillleben aussehen.

Der Aufschluß Manets war die Erkenntnis der Malerei als Flächenkunst; die rücksichtslose Unterdrückung all der Elemente der Alten, die das Auge zu Vorstellungen des Plastischen verführten; die bewußte Vorkehrung aller malerischen

Elemente, um das Verlorene zu ersetzen. Man kann das Relative solcher Gesetze immer nur mit Beispielen bestimmen und wir werden später bei Leibl einen deutlichen Gegensatz finden, der die gewünschte Gelegenheit gibt.

In diesem Prinzip fand Manet in Rubens den stärksten Vorgänger und in allen Künstlern, die sich als Maler an die Malerei hielten, zum mindesten Andeuter seiner Überzeugungen. Er durchschaute den Zusammenhang mit der Hellsehigkeit des Genies und propagierte die Lehre wie ein Apostel. Hier lag der Angriffspunkt für die bekannten Feindseligkeiten; nicht in der Farbe, an diese war man seit Delacroix gewöhnt, sondern in der scheinbaren Gleichgültigkeit für alle konstruktiven Details. Albert Wolff erzählt in seiner, im übrigen unerträglichen Studie über Manet[1] die lustige Abfertigung, die sich die beiden größten Kämpfer der Zeit, Courbet und Manet, zuteil werden ließen. Courbet meinte vor der Olympia, sie sähe wie eine Piquedame aus, die aus dem Bade steigt. Manet ärgerte sich und erwiderte, Courbet mache Billardbälle. Manet ging, wie Albert Wolff erzählt, so weit, gegen die Erteilung einer großen Medaille für Puvis zu stimmen, weil er das Auge zu modellieren verstünde. Nicht nur die Tat galt ihm als Verbrechen, sondern schon die Fähigkeit, sie zu begehen.

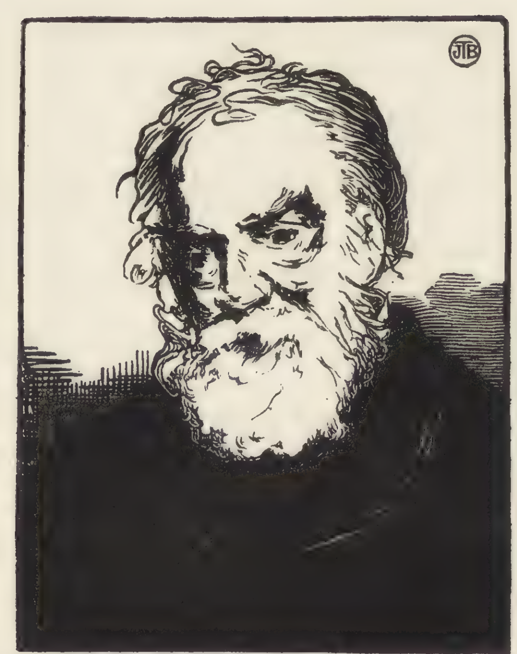
So stark müssen, so scheint es, die Gegensätze sich schärfen, damit Schulen entstehen.

---

[1] La Capitale de l'Art (Paris, Havard): Courbet sagte:

„C'est plat, ce n'est pas modelé; on dirait une dame de pique d'un jeu de cartes sortant du bain!" — Ce à quoi Manet, toujours prêt à la riposte répondit: „Courbet nous embête à la fin avec ses modelés; son idéal, à lui, c'est une bille de billard!

. . . . . Quand il s'est agi de donner la médaille d'honneur à Puvis . . Manet s'écria en plein Salon: „Jamais je ne voterai pour un homme qui sait modeler un oeil."



MANET, PORTRAIT GUYS' NACH EINEM HOLZSCHNITT
VON BELTRAND (DURET'S BIOGRAPHIE)

CÉZANNE UND SEIN KREIS



PAUL CÉZANNE

Cézanne war in dem Kreise der Ecole de Batignolles, der sich um Manet gebildet hat, der Revolutionär. Wohlverstanden gilt hier als wesentlichstes Prinzip dieser Leute nicht ihre Koloristik — diese war bei allen verschieden — sondern ihre Flachmalerei. Darin übertraf Cézanne sogar den Führer. Es muß angenommen werden, daß in allen Werdezeiten die Sache, um die sich die Anstrengung dreht, gleichzeitig individuell emporgärt, und der Führer wird der, der die beste Stimme hat. Cézanne eignete sich dazu gar nicht. Er war eine ganz verschlossene Natur; von der jungen Generation hat ihn nie jemand gesehen; die Künstler, die ihm alles verdanken, haben nie ein Wort mit ihm gewechselt. Zuweilen zweifelt man, ob er überhaupt gelebt hat. Seitdem er bei dem Dr. Gachet war, hat er, soviel ich weiß, kaum je wieder den Süden Frankreichs verlassen. Er soll in Aix wohnen. Gachet schildert ihn als den vollkommenen Gegensatz von van Gogh, ohne jede Fähigkeit über seine Absichten zu sprechen, ganz unbewußt, ein Bündel von Instinkten, das er ängstlich vermied, zu zerteilen.

Die Konsequenz war bei ihm also eine reine Sinnensache, er gab das was er konnte und wollte. Nicht ein Atom mehr; in äußerlichen Dingen nicht mal das. Es hat zuweilen nicht zu der Deckung geringfügiger weißer Stellen gelangt, die heute die Verzweiflung der ehrlichen Besitzer machen; — die anderen malen sie zu. Aber dieses Äußerliche ist nicht mehr oder weniger als das ausgefranste Eckchen an einer schönen alten Tapisserie. Zuweilen ist auch die ganze Tapisserie um die letzte Deckschicht gekommen. Und auch das läßt man sich gefallen, weil das Gewebe immer wunderbar ist, auch wo es nur ein paar Fäden zeigt.

Cézannes Wesen war geeignet, unbekannt zu bleiben. Es fiel ihm wie Guys und van Gogh nicht ein, seine Bilder zu signieren, er gab kein Lebenszeichen von sich, nur Bilder, und die mußte man ihm entreißen. Es ist daher kein Wunder, daß er ein alter Mann wurde, bevor einem winzigen Teil seiner Landsleute einfiel, ihn zu beachten. Seit ein paar Jahren erst fängt er an, auf den Kunstmarkt zu zählen. Er verdankt es wie van Gogh dem kleinen Laden von Vollard in der Rue Laffitte, einem der merkwürdigen Händler, wie sie nur Paris hervorbringt,

die zuweilen kunstbeflissener, d. h. mit sichereren Instinkten begabt sind als die Kunstbeflissenen. Der große Schlager war für ihn die Vente seines Freundes Choquet im Sommer 1899 bei Petit. An drei heißen Nachmittagen, mitten in der toten Saison, wo sonst keine Katze in Paris ist, riß man sich um seine besten Sachen, die ein gestern noch als verrückt verschriener Wunderling gesammelt hatte.

Wenn diese Begeisterung nicht lediglich ein zur Überhitze gesteigerter Snobismus war, so ist sie bemerkenswert. Denn wenn man von Gogh absieht, hat niemand in der modernen Kunst an die Geschmeidigkeit des ästhetischen Aufnahmevermögens stärkere Zumutungen gestellt als Cézanne. Will man ihn analysieren, so finden sich Delacroix und Daumier, und die Holländer. Zuweilen glaubt man, daß er den alten Am. Gautier, den Freund Murgers gekannt hat, der die prachtvollen Stilleben machte. Aber neben alledem überrascht etwas ganz anderes, das rätselhaft bleibt, ja von weitem zuweilen als purer Wahnsinn erscheint. Es ist eine Vergrößerung, ohne daß man recht weiß, was vergrößert wird. Jede Kunst ist Übertreibung in irgend einem Sinne; hier frappiert, daß sich der Sinn versteckt. Wenn ich einen schönen schwarzen Katzenbuckel sehe, so habe ich manchmal eine sehr angenehme Empfindung. Was ist sie? Nicht lediglich Farbe, denn es fehlt dem Fell der Kontrast; es ist ein Tastgefühl in Verbindung mit der Freude an der, durch die einzelnen kaum wahrnehmbaren Härchen vertieften, Schwärze. Es trifft sich zufällig, daß die Katze in einem Zimmer oder vor einer merkwürdig fahlen Mauer steht. Außerdem leuchten ihre Augen dazwischen, ohne daß ich sie sehe, und die schlanken Beine bewegen sich, ohne daß meine Augen darauf achten. Alles das gibt das Schwarz des Katzenfells.

Aber wie ist so etwas im Bilde möglich? Das latente Tastbedürfnis scheidet aus, das bei Katzenliebhabern keine geringe Rolle spielt und trotzdem habe ich hier ein noch stärkeres Lustgefühl. Die Bewegung scheidet aus, es handelt sich um ein blödes Stilleben, Stilleben haben keine Beine; trotzdem fühle ich förmlich, wie etwas in meiner Pupille lebhaft zuckt, wie angesteckt von einer in einer höheren Dimension stattfindenden Bewegung. Es fehlt auch die merkwürdige, zufällige Wandwirkung des Zimmers, die der Katze zugute kam, weil sie dem Schwarz eine Menge kleiner Gegensätze gab; hier ist es eine große, platte Fläche, die gleich in den Rahmen läuft, und trotzdem findet sich in dem Bild, in den drei oder vier Farben eine Fülle unendlich gesteigerter Gegensätze. Mit der Farbentheorie der Modernen ist hier gar nichts zu machen. Bei den Bernheims hängen Dinge, die genau das Gegenteil beweisen; schwarze Bilder: auf einem Brett steht auf grauem Grund eine grüne Kaffeekanne und ein grüner Topf. Die Schatten sind pechschwarz und zwar nicht aus Versehen, sondern wie riesige Lappen, die den Hauptwert bilden. Herr Hessel hat eine Wand von 6 Cézannes, sie ist eins der sieben Weltwunder — wo die heterogensten Gegenstände Gobelinwirkungen zusammen geben. Man hat das Gefühl, daß die Rahmen gar nicht zu sein brauchten, daß man die Bilder aneinandernähen könnte, dass man alles mit ihnen machen könnte, was man mit einem Stück Tuch machen kann, ohne den eigentlichen, den wesentlichsten Wert zu zerstören. Man könnte Cézannes Koloristik mit einer Art

Kaleidoskop vergleichen, in dem das Gesehene zusammengeschüttelt wird; und er schüttelt so, daß Mosaikbilder daraus werden von ungeheuerlich kräftigen Farbenkontrasten. Die Zusammenhänge scheinen fast versehentlich zu entstehen, und trotzdem gehört das Ganze auf fast unheimliche Art zusammen. Seine Harmonien sind so stark, daß man versucht ist, zu glauben, es wäre der Farbe, lediglich der Farbe eine ähnliche starke überzeugende Macht gegeben wie der rhythmischen Linie. Er bedient sich zuweilen einer Komposition, die mit wahrer Wollust das Banale sucht; der Zufall kann unmöglich ungeschickter so ein paar Äpfel und Birnen auf einen Tisch rollen lassen wie er sie hinlegt; es ist nicht das Atom von Absicht dabei zu spüren. Seine Stilleben sind sich zum Verwechseln ähnlich. Wie oft hat er die lächerlich zusammengedrückte Serviette mit dem Teller, dem Topf und den Früchten gemacht. Und es ist mir noch jedesmal, nachdem ich solche Cézannesche Stilleben gesehen hatte, gewesen, als wäre mir ein halbes Dutzend unerhört primitiver Skulpturen oder dergleichen begegnet. Primitiv wirkt er, ohne sich auch nur im geringsten darum zu bemühen; primitiv in der Wirkung, d. h. in dem eiskalten Größegefühl, das wir an gelungenen uralten Dingen genießen, stilistisch ohne die Hilfe der Linie, nur durch dieses fabelhafte Farbenmosaik, das — es scheint fast Unsinn, es auszusprechen — nur die genaueste Sachlichkeit ausdrückt. Das ist das allermerkwürdigste daran: dieses Mosaik gibt im Eindruck haarscharfe Naturähnlichkeit. So ein Cézannescher Apfel ist gekonnt wie ein Kostüm bei Velasquez, mit der gewissen Selbstverständlichkeit, an der nicht zu rütteln ist. Er hat nichts weniger als das Auftreten des Revolutionärs, wenn man nicht etwa seine Akte im Freien heranzieht, in denen Daumier erscheint. Er ist weit stiller als später van Gogh war; die Art seiner Farbenauftragung gibt sich manierlicher, er malt dünn im Vergleich zu den Farbenstrichen des anderen. Er ist ebenso weit entfernt von der Teilungsmanier der Neoimpressionisten, eher wirkt er holländisch; man könnte ihn manchmal für einen indirekten Nachfolger van der Meers halten. Er malt das Leben wie jener seine Teppiche. Nur ist die Melodie, zu der die Holländer vielstimmige, komplizierte Akkorde brauchen, bei ihm auf reinere, stärkere Einzeltöne gebracht. Und dann denkt er, wie gesagt, nicht im allergeringsten an gefälligen Vortrag. Seine Akte sehen aus wie zerhackte Fleischklumpen. Alle Anatomie scheint in ihnen mit Füßen getreten, es ist nur Fleisch, dick und ungeschlacht, und trotzdem lebt es, nur daß man nie daran denkt, es mit den Händen zu greifen; man möchte es mit den Augen aufsaugen. In seinen Regenlandschaften scheint die ganze Natur wegzuschwimmen, und trotzdem ist nichts von den realistischen Witzen darin, mit denen wohlbestallte Landschafter den Regen so naß wie möglich machen. Er hat nie einen Sonnenreflex gemalt, und doch steckt in seinen Bildern ein Licht, das einer nicht ganz gleich gewaffneten Nachbarschaft gefährlich werden kann. Er gehört der Generation Manets an und ist das Evangelium der Jüngsten. Sie nennen ihn den Weisen. Der Altar, an dem er selbst betet, ist Delacroix. Es genügt, seine Kopien nach dem Meister der Medea zu sehen. Er löst das, was man in Delacroix ahnt; er malt aus ihm, was einst dieser, als er Rubens kopierte, aus dem großen Vlaamen

herausmalte und was Rubens fand, als er die Italiener kopierte. Wie der eine den anderen wiedergegeben hat, ist eine Geschichte des Malerischen unserer neuen Kunst.

Cézanne ist ein Jahr jünger als Zola, also aus 1839. Zola besaß noch frühe Bilder aus der ersten Hälfte der Sechziger Jahre, da der Freund noch unter dem unmittelbaren Einfluß Delacroix' Romantiker war. Vollard kaufte auf der Vente Zola das große prachtvolle „Enlèvement" aus dem Jahre 65, eine romantische Episode, freilich steckte die Episode mehr in dem kühnen Aufriß als im Gegenstand. Die ersten Anfänge Cézannes können 1858 nachgewiesen werden. Aus diesem Jahr stammt der „Esel" bei Vollard, eine kleine Grisaille, die von den Brüdern Le Nain des 17. Jahrhunderts gemacht sein könnte, und eine Anzahl vager holländischer Szenen, die der Künstler nach Kleinmeistern in Marseiller Galerien kopiert haben mag. Schon 59, in dem flotten Bildchen „Femme au perroquet" (in demselben Besitz) ahnt man Cézanne. Eine Frau am geöffneten Fenster hält auf der Hand einen Papagei. Die derbe Art läßt an einen verlaufenen Schüler von Franz Hals denken, nur hätte er nie die ganz freie Behandlung des Laubwerks gefunden, das den einen Teil des Fensters bedeckt. Eine Menge kleiner Landschaften, oft auf Holz gemalt, gehören in diese Zeit oder ein wenig später; es sind Palettenproben, die man auf Cézanne erkennt, auch wenn man nie so frühe Sachen von ihm gesehen hat; der Pinsel hat schon die eigentümliche Wucht in der Touche, auch wenn er noch nichts Konkretes bildet.

Der große Cézanne entstand, als er noch in den Sechziger Jahren, unter dem ganz äußerlichen Einfluß Courbets — ebenso äußerlich etwa wie bei unserem Leibl, aber unentbehrlich — die prachtvollen, schwarzen Porträts und Stilleben malte, von denen ich eins beschrieben habe. Dann kam die Zeit von Auvers um das Jahr 70. Mit Pissarro und Vignon malte er in der Lieblingsgegend Daubignys die schönen Landschaften, die kräftigsten, breitesten der Siebziger Jahre. Sie ähneln den gleichzeitigen Pissarros, die man vielleicht einmal über alle späteren Werke des Künstlers stellen wird, so reich im Ton, so voll tiefer Farbenschwärmerei sind sie. Die von Cézanne haben mehr Männlichkeit, strengere Disposition, größere Kühnheit in den Maßen. Ein gesunder Posten Courbet blieb ihm alle Zeit erhalten. Das Derbe im Aufbau, das in seinen besten Gemälden wie Champagner prickelt, verlor er nie. Er folgte Pissarro in der Entwicklung zum Hellen, die Monet lehrte. Cézanne hat sich scheinbar nie so recht wie die anderen Impressionisten um eine Erneuerung der Technik gekümmert. Ohne Pissarro hätte er vermutlich immer ruhig sein Schwarz weiter gemalt und wäre dabei auch kaum weniger bedeutend geworden. Er blies wie Manet in jede Technik seinen höchst eigenen Odem hinein und machte sie dadurch bedeutend. Dafür behielt er das Ureigene, das sich bei Monet und Pissarro in technischen Wandlungen erschöpft. Auch Monet ist nie wieder so stark gewesen wie in den Siebziger Jahren. Man kann ihm die enorme Raffinierung des Mittels nie genug danken, aber sie kostete ihm etwas von seiner Kraft. Cézanne soll zuweilen ganz unvermittelt glänzende Dinge über Monet gesagt haben, die seine tiefe Überzeugung von den Vorteilen

des neuen Metiers bewiesen; er war jedenfalls darin kein Neuerer, sondern folgte gelassen, um dann in seiner Art sein wunderbares Auge mit noch weit höherer Meisterschaft als die anderen auszunützen. In einer Übergangszeit, die an Reizen reich ist, malt er die merkwürdigen Luftbilder, Skizzen, in denen nur eins ganz vollendet ist, die Atmosphäre. Das Bild bei dem Grafen Kessler, eines der vorzüglichsten, dürfte aus der ersten Hälfte der Achtziger Jahre stammen, der reichsten Produktionsepoche des Malers. Die Palette ist im Vergleich zu den früheren Landschaften viel reiner; sie ist ganz dünn verwandt, das Weiß-Grau der Leinwand schimmert überall durch, namentlich auf dem ersten Plan, wo ein ganz dünnes Grün den Boden fast aquarellmäßig flüchtig deckt. Wo die Bäume wachsen, zieht sich ein heller Weg, der sich darauf beschränkt, den Ton der Leinwand reicher mit hellem Gelb, Grau und Spuren von Blau zu gestalten; dann kommt wieder ein grünes Feld, von stärker grünen Tupfen eingesäumt, im übrigen genau im selben Ton wie der erste Plan. Es wird von dem dahinterliegenden Feld durch die relativ reichste Skala des niedrigen grünen Buschwerks getrennt. Dieser Reichtum ermöglicht das deutlich prononzierte Orange des Feldes, das sich wiederum nach hinten in hellere Töne verliert. Die Fassade des Häuschens ist von dem Ton des Weges vorne an den Bäumen, nur ein wenig deutlicher mit gelb versetzt, das Dach von dem Ziegelorange der Felder. In dem großen Himmel herrscht ein ganz leichtes Blau vor, es kämpft immer mit dem Ton des Grundes, der, wo die Bäume ihre grünen Wipfel bilden, deutlich hervorkommt.

Dieses Durchsichtige des Grundes durch die verschiedenen Farben, das Gemeinsame dieser Verschiedenheit und der wellige Aufbau der koloristisch gleichwertigen Pläne gibt die Luft, die man bei diesen Cézannes fast zu atmen scheint.

Von hier führt ein Schritt zu den Bildern von 86, die das, was vorher noch Skizze war, in greifbar meisterhafte Vollendung bringen.

Man wird die Provence nie sehen, ohne an Cézanne zu denken; er malt sie mit einem wahren Fanatismus, der eine eigene Malerei erfindet, um das Eigene, das nur ihr gehört, zu treffen. Haarscharf steht sie vor uns, man glaubt Hunderte von Details auf den Bildern wiederzufinden. Tatsächlich ist es wiederum nur Farbe und Luft und eine Struktur der kleinen Pinselstriche, die das merkwürdige Land in einer noch merkwürdigeren Übertragung rekonstruiert. Er ist auch hier noch Pissarro gewissermaßen ähnlich; in demselben Grade wie vorher, der bei so verschiedenen Temperamenten immer nur sehr beschränkt sein kann. Wie Manet bereicherte sich Cézanne immer mehr, er gab nie die früheren Errungenschaften auf, ja er hat selbst hier noch etwas von Delacroix. Natürlich mußte die großzügige Romantik, die in den kolossalen schwarzen Stilleben noch Platz hatte, jetzt einer geläuterten Ordnung weichen; aber das Wesentliche an Delacroix, die fabelhafte Lebendigkeit der Touche, seine Baukunst mit der Farbe erhielt sich. Pissarro wurde zu derselben Zeit uniform in der Touche, er näherte sich seiner neo-impressionistischen Periode; bei Cézanne spottet die Mannigfaltigkeit, wie er seine kleinen Pinselstriche setzt, aller Systeme und bleibt doch im höchsten Sinne systematisch. Der Instinkt, der ihn immer geleitet, gab ihm auch hier die un-

endliche Fülle, und mit einer Art physischen Instinktes genießt man die Bilder. Cézanne malt die Wärme seiner Heimat, man wird warm bei diesen Landschaften; er schildert die ausgebrannte rote Erde, unter der man das harte Gestein wittert, das eine Jahrhunderte lang aufgespeicherte Glut ausstrahlt. Herrlich erfrischt die prunkende Vegetation neben diesem Sonnenbrand, das Grün, das überall wie kühles Gewässer den Boden tränkt. Ganz tief sinkt der ewige Himmel darauf hinab, in allen Tönen des reinsten Saphirs. Die Erde ist nur eine winzige Unterbrechung dieser ewigen Bläue.

In diesen Gemälden, die im ersten Augenblick im Vergleich zu den dramatisch bewegten früheren Werken anspruchslos erscheinen mögen, in diesem Zusammensickern der Farben zu einem ganz natürlichen Bilde, in der Reinheit der Palette, die sich auf Rot, Orange, Blau und Grün beschränkt, und jede Nuance mit größtem Reichtum ausdrückt, in dem ganz Harmonischen eines ganz natürlichen Geschmacks feiert die Kunst Cézannes unsterbliche Triumphe. Hier lernte van Gogh das Herausfließen des Rots aus dem Orange, die tiefe Physis koloristischer Wunder. Duret besitzt neben einem herrlichen kleinen Cézanne dieser Zeit „les terres rouges" zwei der merkwürdigsten van Goghs, die als unmittelbare Fortsetzung des Meisters gelten können: Schwefelgelbe Häuser mit tiefblauen Dächern und hellblauem Rauch, um die Wälder von purpurroten Bäumen flammen. Es sind aus Gelb und Blau und namentlich Rot gewirkte Teppiche, diesmal ausnahmsweise ganz flach gemalt, ganz ornamental mit gleichmäßig roten Konturen umrändert, die die kostbaren Purpurtöne in leuchtendes Feuer fassen.

Auch van Gogh war eine so ehrliche Natur wie Cézanne; ebenso von innen heraus schaffend, daß man nach der ersten Überraschung der Natur nachgeht und von Realismus reden könnte. Halluzinationen über der brennenden Erde Cézannes, wie sie dort vorkommen mögen, wenn geniale Augen hinkommen. van Gogh war sich sicher nicht bewußt, daß er aus großen Vorgängern grosse Dekorationsformeln ableitete. Wer wird je den Reichtum fassen, den sie bergen!

VUILLARD-BONNARD-ROUSSEL

Keinem aus der Schule Cézannes dürfte gelingen, je den Meister zu übertreffen. Aber man kann auch da, wo der Lehrer fehlt, nicht recht von Schule reden. Nicht das gesprochene Wort hat hier den Samen verbreitet. Auch ist es nicht Cézanne allein, der diese Jugend Frankreichs leitet. Renoir, Fantin und immer wieder Delacroix teilen sich ihre Neigung. Wenn doch hier im Zusammenhang mit ihnen von einer Cézanneschule gesprochen wird, so geschieht es, weil wenigstens wesentliche Absichten der Jungen den Einfluß Cézannes erkennen lassen und weil nur diese Beziehung überhaupt eine Zusammenfassung dieser unter sich höchst verschiedenen Künstler gestattet.

Diese Beziehung ist in zwei Gruppen von Künstlern bemerkbar; die eine wird durch die Überschrift dieses Kapitels bezeichnet. Meilenweit von ihr entfernt findet sich eine zweite, noch vager zusammenhängend und heut überhaupt zerrissen. Zu ihr könnte man einen Alten rechnen: Gauguin, als er jung war; bis zum gewissen Grade van Gogh, dann der frühere Bernard und etwa Maler wie Guérin. Ich bringe die gruppenbildenden Elemente dieser Schule, da sie in ihren bedeutendsten Zielen andere Zwecke verfolgt und mit einer Reihe ganz anders gearteter Künstler zusammenhängt, wo der Geführte zum Führer wurde, in einem besonderen Kapitel als Schule von Pont-Aven.

Während diesen Künstlern Cézanne nur eine höchst vorteilhafte, aber vorübergehende Anregung abgab, gelangten die drei Freunde Vuillard, Bonnard und Roussel zu einer weniger äußerlich erkennbaren, aber um so fruchtbareren Beziehung. Sie sind alle noch jung, aus der Mitte der Sechziger, ungefähr gleichaltrig — Vuillard ist ein Jahr jünger als Bonnard und Roussel — ihr erstes Auftreten fällt Anfang der Neunziger Jahre als Denis in St. Germain eine winzige Ausstellung seiner und seiner Freunde Bilder arrangierte. Die Pariser lernten sie 1891 bei Le Barc de Boutteville und darauf in den Ausstellungen der Indépendants kennen, denen sie treue Gäste geblieben sind. Man hat sich gewöhnt, sie stets zusammen zu nennen, weil sie (bei Julian unter Bougereau und Robert Fleury; Vuillard war auch ganz kurze Zeit an der Ecole des Beaux-Arts unter Gerôme) zusammen studiert und sich zusammen entwickelt haben. Aber es geschah in sehr verschiedenen Richtungen, die sich um so mehr scheiden je älter sie werden.

Alle drei befinden sich zu Cézanne in einem ähnlichen Verhältnis wie Fantin Latour zu Delacroix. Es ist ein anderes Geschlecht, kleiner, nicht weniger künstlerisch, kleiner im Format, dem der große Kakemono weniger zusagt als die diskrete Gravüre. Die große Einfachheit der Alten wollte einen entscheidenden Ausdruck, in dem sich immer etwas von der Kampfstimmung erhält, die zu dem Salon der Refüsierten trieb. Die Jungen haben weniger Schlagworte auszufechten als emsig zu sammeln, die Ziele zu erweitern, zu vertiefen, auf das Nähere und gleichzeitig auf das Weitere zu blicken.

Cézanne wurde hier intimer gemacht. Alle drei behielten seine Mosaiktechnik bei; ja sie scheint bewußter geworden. Das Muster ist anders, die Maschen sind kleiner aber gleichzeitig deutlicher. Man sieht, wie sie es machen. Das Geheimnisvolle Cézannes wird hier leichter verständlich, das Mittel arbeitet so sicher, daß sich die Wirkung nachweisen läßt. Es ist noch kein Genie dabei, aber unerhört viel Talent; ihre technische Entwicklung stellt eine Parallele zu dem Fortschritt dar, den die Neoimpressionisten aus Monet gewannen. Vuillard, der heute am meisten begehrte, bleibt der Stillebenmaler; er macht seine Stilleben mit Menschen, aber daß es Menschen sind, ist kaum das Wesentliche dabei. Alle Dinge scheinen ihm nur zu dienen, um die Palette zu bereichern. Er gruppiert sie und dabei scheinen sie zu verschwinden; man sieht in den von ihm geliebten kleinen Zimmern zuerst immer nur Wände, Fenster, Möbel, Gardinen und dergleichen. Die Menschen brauchten gar nicht da zu sein, man ahnt sie. Niemand hat den Geist eines Interieurs so gemalt wie er, — das Bewohntsein. Es gibt Leute, die in ihm nur den geistvollen Koloristen und Hieroglyphenkünstler sehen, und er selbst will vielleicht nichts anderes; um so stärker wirkt dieser unbewußte Reiz. Man genießt Intimitäten mit ihm wie bei gewissen Unterhaltungen mit angenehmen Menschen, wo das Gespräch an einen gewissen Punkt der Verständigung über feine Dinge gelangt, wo die Gedanken nicht mehr der Worte gebrauchen, um sich zu begegnen, und man schweigt, um sie nicht zu stören. Zuweilen wird man an kleine Skizzen Whistlers erinnert; aber wo Whistler sich angenehmen Ahnungen überläßt, fängt Vuillard erst an, zu malen. Es steckt bei ihm immer noch etwas dahinter; es kann einem passieren, daß man eins seiner Interieurs monatelang bei sich hat und eines Tages noch irgendwo in der Ecke einen Menschen entdeckt und nicht nur einen Menschen, sondern eine ganze Geschichte. Wohlverstanden lassen sich seine Geschichten nicht erzählen; sie sind gemalte Winkel. Seine schönsten — einfachsten — Bilder die ihn auf die Seite der modernen Dekoration bringen, hat er in Tempera gemacht.

Es gibt plumpe Menschen, die Bonnard nicht von Vuillard unterscheiden. Die beiden haben etwa so viel gemein wie André Theuriet und Pierre Louys; sie sprechen beide französisch. Man könnte sie verwechseln, wenn wirklich die Technik alles wäre und das dahinter liegende keine Bedeutung mehr hätte. Bonnard ist der Dichter der beiden. Er macht aus den natürlichsten Dingen entzückende Lieder. Vuillard ist ein ganz einfacher Mensch mit feinen Sinnen, der seinen Kreis bestimmt vorgezeichnet hat. Bonnard wird noch mancherlei zu raten geben. Er

scheint alles zu wollen und viel zu können. Er hat kein Stoffgebiet, das ihm eigentümlich wäre, aber faßt alles auf ganz andere Art an als man gewohnt ist; sehr viel rassiger als Vuillard; nicht so ruhig und behaglich, aber wo er packt intensiver. Er scheint ebensosehr mit Nerven zu malen wie der andere mit Sinnen. Es zittert und zuckt in seinen Landschaften von Leben. Er reflektiert nicht seine Wirkungen wie der andere, sondern denkt mit Gesten, die zu Bildern werden. Man findet wunderbare Ornamente in seinen Flächen, die er verschmäht, verständlicher zu machen als sie eben sind; es leuchtet zuweilen lebhafter in seinen Bildern als bei Vuillard. Er liebt die Rennplätze bei Paris in dunstigem Wetter, wo er um das winzige Partikelchen Rot und Blau in der Seide der Jockeys kostbare Begleittöne malt wie künstlerische Fassungen um Edelsteine. Und dann wieder hüllt er seine Bosquets in das graueste Grün und läßt im Schatten gelbe Töne mit einander tanzen, die von kleinen Amoretten getragen werden. In manchen Akten im Freien macht er aus Cézanneschen Fleischstudien Dekorationen des Nackten mit mehr Rhythmus als Cézanne, prickelnder, pikanter. Beide Freunde glänzen als Lithographen und es läßt sich in den Blättern, die sie selbst bei dem Meister Clot herstellen, sowohl verfolgen, was in ihnen an rein koloristischem Reiz steckt, als auch wieviel die eigentümliche Art der Pinselführung — auch abgesehen von der Farbe — ihren gemalten Bildern an Werten zufügt. Bonnard scheint bei aller Mannigfaltigkeit bestimmteren, geschlosseneren Zielen zuzustreben, die ihn einmal zur großen Wandmalerei führen könnten. Schon jetzt hat er mit Vuillard und Denis zusammen einmal größere Panneaux zu machen gehabt, die leider nicht zur definitiven Aufstellung gelangten; auch in den beiden dreigeteilten Bildern bei Hessel, zumal in der wundervollen Symphonie in Blau, wo sich das Leben des Boulevard Clichy wie Rosen kräuselt, fühlt man die Sehnsucht, sich auszudehnen und die Wirkungen in größeren Dimensionen zu verteilen. Sowohl bei Vuillard wie Bonnard spürt man einen leisen Einfluß von Lautrec, der nach einer dünneren Technik suchte, um sich geschmeidiger bewegen zu können.

Bonnards glänzendste Leistung bisher ist das große Längs-Panneau, die Gartenszene des Salons von 1903, sicher eines der bedeutendsten Bilder der ganzen Generation, das auch das schöne aber klanglose Panneau Vuillards, das Vallotton besitzt, in den Schatten drängt. Es ist wieder einmal ein Gruppenbild, nicht von der Art, für die Fantin magistrale Seiten erfand; Vallotton hatte sich darin in dem Gruppenbild desselben Salons versucht, das wie einst Fantins Bild die Impressionisten, heute die Jungen vereint[1]. Eher denkt man an jene tiefer gefaßte Gruppe, die keine Menschen, sondern etwas von der Menschheit malte und gerade vor 40 Jahren von der Jury refüsiert wurde. Man bekam vor dem Déjeuner sur l'herbe ein paar große Stöße, die entweder Enthusiasmus oder Abscheu, zuweilen beides zugleich hervorriefen. Bonnard hat die Stöße verdoppelt oder verzehnfacht, sie dringen dafür nicht so tief, aber sie bringen das eigentümliche Wiegen hervor, das dem Rhythmus folgt. Sicher ist diese höchst merkwürdige Familie geeignet, Ärger

[1] Boshafter Weise um Cottet. — Das Bonnardsche Panneau ist hier abgebildet.

zu erregen, zumal der Herr auf der Chaiselongue und der kerzengerade Junge daneben und die recht dicke Mama. Auch das Fräulein, das sinnig auf die Katze blickt und vorne der onkelhafte Strohhut werden noch manchem Witzbold frohe Stunden bereiten. Aber das ist ja immer dieselbe Wirkung; dem einen geht sie auf das Bauchfell, dem anderen auf zartere Häutchen.

Das Fragmentarische des Déjeuner hat sich hier vollständig geändert. Schon Manet konnte sich nicht enthalten, den merkwürdigen Bildern nachzublicken, die sein Pinsel beschrieb, während er ihn hieß, Männer und Frauen, grüne Bäume und andere schöne Dinge zu malen. Wäre er uns gefälliger gewesen, wenn er mehr diese Dinge in ihrer meßbaren Exaktheit als diese Bilder geschaffen, wenn er hier weniger, dort mehr Fragment wäre?

Bonnard trieb in seinem Bild das Manetsche Prinzip zum äußersten; er verbannte ganz alle Schatten und füllte alle Tiefen mit wundervollen Farben. Manet herrscht in der Farbe durch seinen Pinsel, durch seine Breite, er ist im Déjeuner eher farbenarm; Bonnard hat einen Reichtum von sublimsten Wirkungen nebeneinander, durcheinander geschüttet, daß selbst wer in gewissen Assoziationen eine bedenkliche Nothilfe erkennt, sich lediglich damit zufrieden geben könnte, diese unerschöpfliche Quelle von koloristischen Werten zu bewundern. Es ist wie ein gedrängter Vorrat von Schönem, wo jeder Blick genügt, um einen Tag lang wieder gegen alles Häßliche gefeit zu sein, und wo alle Tage immer wieder Neuheiten hervortreten.

Unwiderstehlich gilt Bonnard schon heute in seinen Buchillustrationen; hier gibt er die Skizze, das Eigenste, und hier kommt wie ein ferner Klang die Grundmelodie seines Wesens zum Vorschein, die vielerlei erklärt und vielerlei hoffen läßt: eine leise, unendlich zarte Erinnerung an Griechenland, die ihn mit Denis verbindet. Schon in den leider wenig vorteilhaft gedruckten Skizzen für Verlaines „Parallèlement" ahnt man den Zusammenhang, noch weit mehr und glücklicher in dem letzten Opus, den herrlichen Zeichnungen zu Daphnis und Chloë, der lieblichsten Evokation griechischer Anmut[1].

Hier schließt sich Roussel an. Er gehört zu Bonnard, nicht zu seinem Schwager Vuillard. Er ist der zarteste der drei, ein Lyriker, der seine Pastellandschaften haucht, daß sie wie Schmetterlingsflügel werden und dem nur die Gefahr droht, mit Fleiß zu verderben, was der Eingebung gelang. Man möchte ihn an großen Wänden vorbeiführen, die er mit seiner Hand berührt, um sie mit den köstlichsten Dingen zu bedecken, und ihn dann nie wieder daran lassen. Seine zauberische Hand bestimmt ihn am glücklichsten zum Dekorateur. Zuweilen scheint Fragonard in ihm zum Jüngling zu werden, aber seine Nymphen sind noch leichter gefiedert als die Grazien des 18. Jahrhunderts. Man schätzt ihn, wenn man seine Kunst mit der vielleicht überraschenderen Art eines geschickten Talentes wie Charles Guérin vergleicht, der den dekorativen Effekt mit einer Vergröberung Cézannes und des Dix-huitième erzielt. Eher möchte man den jungen Pierre Laprade dem

[1] Beide Bücher in Luxusausgaben bei Vollard. — Das frühste Bonnardsche Buch ist das ganz in Lithographie ausgeführte „Petit Solfège" von Claude Terrasse (Maison Quantin, Paris).

Trifolium zurechnen an gleicher künstlerischer Gediegenheit und von dem gleichen Bestreben, ein großes Vorbild — bei ihm ist es Manet — flüssiger zu gestalten. Es steht zu hoffen, daß seine bezaubernde Eleganz die gefährliche Klippe, den Chic, vermeidet und Aufgaben findet, die ihn vor dem Manierismus bewahren.

Gerade dieser Vorzug, der Mangel an jeder banalen Manier, stellt Bonnard und Roussel so hoch. Sie fliehen die Einförmigkeit und vielleicht ist es das gerade, was ihrem Vorwärtskommen schadet. Vuillard läßt sich leichter klassifizieren als die beiden anderen, der Amateur behält ihn, sobald er seine „Note" erfaßt; sein Wert bleibt deshalb ungeschmälert. Vielleicht aber werden die beiden anderen weiter gehen, weil sie bis heute nur zu spielen scheinen wie in der Erwartung des Momentes, der ihnen die große entscheidende Aufgabe gibt. Alle drei sind Gesellen eines neuen Handwerks und schon deshalb außerordentliche Persönlichkeiten, weil sie trotz des Strahlenglanzes der Impressionisten einen Weg fanden, der die Erfahrungen der anderen nicht in den Wind schlägt und doch eigene Richtung hält. Man darf sie nicht mit Manet und Degas zusammenhängen und zwar nicht lediglich, um sie zu schonen, auch der anderen wegen. Man übersieht sie leicht neben diesen Helden, aber es kann auch geschehen, daß man von den stärkeren Wirkungen der anderen ermüdet, ihnen im entscheidenden Moment den Vorzug gibt. Sie scheinen besser zu uns zu passen, in unsere Wohnung, zu unseren Stimmungen, zu unseren Freuden[1].

---

[1] Hier ist außer der Familienszene Bonnards ein schöner Vuillard abgebildet; dank dem Photographen Druet gibt die Reproduktion wenigstens eine Ahnung von dem Werke. Schwieriger wird es vielleicht dem Leser, sich an der Hand unserer Abbildungen des anderen Bonnards eine Vorstellung von der Kunst dieses Merkwürdigsten und sicher Bedeutendsten der Gruppe zu machen. Bei der Straßenszene ist die juwelenhafte Wirkung der Figuren u. s. w. auf dem Grau des Bodens, z. B. wie links der Korb mit einem wunderbaren Blau dazu steht und wie sich dieses Grau zu dem Grün des bewegten Hintergrundes verhält, durch keine Reproduktion zu geben. Das Mädchen vorn rechts muss man sich im dunkelsten Grau mit vollkommen schwarzen Aufschlägen denken. Das Schwarz zu verwenden haben die Jungen aus Odilon Redon gelernt. — Bei dem Akt Bonnards ist die Farbe des Fleisches ein wunderbares, ganz helles Olive von unbeschreiblichem Schmelz. Der Roussel ist nach einem Pastell bei Fénéon aufgenommen, der mehrere reizende Kleinigkeiten des Malers und auch ein paar Vuillard in Tempera besitzt. Andere Vuillards in dieser Technik bei Aghion. In Deutschland finden sich einige Bilder Vuillards, Bonnards und Roussels bei Herrn J. Stern in Berlin und bei Graf Kessler in Weimar. — Einen der schönsten Vallottons, eine Parklandschaft mit zwei Frauen am Kaffeetisch, besitzt der Maler Bernatzik in Wien. — Vallotton und Vuillard sind seit kurzem mit guten Bildern im Luxembourg.



NACH EINER ZEICHNUNG VON FELIX VALLOTTON FÜR DIE „INSEL“.

DEGAS UND SEIN KREIS



EDGAR DEGAS

Der Haß ist heilig
Zola.

Was der historischen Kunstbetrachtung einen Funken von Freude gibt, ist das Studium des Gesetzmäßigen der Entwicklungen. Es ist tiefer und beglückender als der größte Epopöendichter es erfinden könnte, einfach und logisch, aber von jener Einfachheit, die ein Mysterium bleibt, wie daß zwei Menschen einen dritten zeugen.

Die Zeit brauchte eine Kunst; wozu wußte sie selbst nicht, nachdem sie von früher her schon gerade genug hatte. Sie machte sich eine, fand ihre Leute, und diese schufen genau, was zu einer Entwicklung gebraucht wurde, die sie nicht im entferntesten ahnten. Sie schufen wie in einer Konklave, jeder in seinem Kämmerchen mit ein paar Leuten; und nachher, als jeder das Seine fertig hatte, gab es genau das, was sich zu den anderen ergänzte.

Manet zeigte das allgemeine Programm, die neue Kunst mußte unbedingt eine Dekoration sein; Cézanne zeigte das Gewebe des Stoffs; Renoir malte kostbare Bruchstücke dazu, das Stück Weib, was in jeder echten, rechten Malerei sein muß; Degas zeichnete dafür.

Bruchstück ist alles, auch Manet; er zaubert nur eine Ahnung des großen wallenden Vorhangs, auf dem sich das Déjeuner sur l'herbe abspielt; aber es war auf das äußerste das, was wir sehen wollten. Seine Olympia ist so sehr Tizian wie wir noch heute sein können, ohne an Tizian zu denken. Seine Sehnsucht ist die unsere. Degas zeigt nicht die groß umrissene Aufgabe, aber gibt der europäischen Kunst eine Anatomie, ein Mittel, das mit dem Gerippe der Kunst zu tun hat. Und auch dieses Mittel ist das unsere.

Degas ist ein Moderner und ein ganz Alter. Er verachtet, glaube ich, im Innersten die moderne Malerei. Wenn ihm junge Maler Bilder bringen, fährt er mit der Hand darüber und, erst wenn er die Fläche glatt findet, sieht er sich den Träger an. Er ahnt etwas von der Kurzlebigkeit der Reliefmalerei und er möchte nie diese Art mitmachen. Ingres hatte das Wahre, ein Ingresschüler hat es ihm beigebracht. So müsste man malen, daß es nicht von außen hineinläuft, sondern von innen kommt, daß all diese leuchtende Glut von einer festen Haut überspannt ist. Er hat es früher versucht; nicht nur ganz frühe, als Lamothe noch lebte; vor sechs Jahren war in seinem Atelier ein großes Ölgemälde, Tänzerinnen

in einem Parkdekor, an dem er bereits sechs Jahre vorher angefangen hatte; es wird wohl noch immer nicht fertig sein. Man bringt diese alte Fertigkeit nicht mehr zusammen; sie paßt nicht zu den Nerven von heute, auch nicht zu unseren Gelüsten, zu unserer brennenden Farbenlust, zu unserer Freude an dem Zucken des Lebens. Er selbst konnte nicht widerstehen, gerade in ihm heizte der Farbenteufel, und seine Hand zuckte jedesmal, wenn er eine Bewegung dieses höchst merkwürdigen modernen Lebens sah, das ihm die Frau zeigte. Er hat es nur selten mit seiner ganzen Potenz zu malen gewagt, er fand es für die Leinwand zu ephemär, er nahm Papier und bunte Stifte dazu. Hier konnte man sich gehen lassen.

Man fühlt in Degas einen gewaltigen Dépit. Alles ist Dépit in ihm: diese Gleichgültigkeit, die seine unerhörten Farbenwunder auf ein so gebrechliches Material wirft; diese Unempfindlichkeit gegen alle Öffentlichkeit, die bis zur Menschenscheu geht; dieser barbarische Cynismus, mit dem er seine Weiber festnagelt. Ich glaube, es tat ihm fast wohl, wenn die Menschen über ihn schimpften, er nahm es für den Wehlaut der getretenen Bestie.

Man fürchtet sich vor Degas, man hat das Gefühl, auch einmal in dieser schmeichelhaften Nacktheit des Instinktes beobachtet zu werden. Jeder ist in gewissen Momenten nur ein Stückchen zuckender Zelle und über die Maßen häßlich und lächerlich. Degas hat solche Momente monumental gemacht.

Liebermann erkannte in seiner glänzenden Studie über Degas[1] sehr richtig die Beziehungen zu Daumier. Degas ist nicht so reich wie der Advokatenmörder, aber härter. Er kämpft, so scheint es, gegen die klassische Tradition, die Daumiers schärfste Karikaturen verklärt; auch Ingres gegenüber ist er Dépit. Er schafft aus Dirnengesichtern, aus geschundenem Fleisch, das schweigend wütet, aus dem Lächeln gespießter Balleteusen, aus dem Schmerz, der fast schon wieder Wollust wird, eine neue grandiose Formenwelt, die ebenso streng ihrem Kodex folgt wie die Doktrine Ingres'. Eine ungeheure Maske ist seine Form, wie die Teufelsfratzen der Japaner, nur menschlicher — tierischer. Kein Strich ist daran, der nicht so sein müßte. Es ist kaum statthaft, dabei von Richtigkeit zu reden; es ist richtiger als die Natur; ihr geheimstes Wesen, die Bewegung, wie sie in der Materie entsteht, bevor das Gehirn sie leitet, spiegelt sich in kalten Visionen[2].

Darüber ergießt sich eine rauschende Farbenpracht, der Schmerz badet sich in wunderbaren Lichtern; paradiesische Gefilde, vor denen die Phantasie der Tropen erbleicht, werden seine Szenen. Seine Flächen gleichen enormen Schmetterlingsflügeln, man glaubt, daß jede Erschütterung der Luft diesen gehauchten Farbenstaub zerstören müßte, so willkürlich scheint er dahingestreut. Er hat Gesetze der Farbenverteilung, die jeder Analyse spotten. Es ist nicht so sehr die Farbe

---

[1] Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

[2] Gauguin hat den Paroxysmus, den Degas im Theater sucht, wohl verstanden. „Auf der Szene, sagt sich Degas, ist alles falsch; das Licht, das Dekor, die Haare der Tänzerinnen, ihr Korsett, ihr Lächeln. Nur die Effekte, die daraus entstehen, sind richtig, die Arabesken . . . Zuweilen kommt das Maskulinum, der Tänzer, dazwischen. Er hält die Tänzerin, die sich hingibt. Jawohl, sie gibt sich, und zwar gibt sie sich nur in diesem Augenblick. Ihr alle, die Ihr von einer Tänzerin Liebe erwartet, hofft nie, daß Ihr sie haben werdet, wenn Ihr sie in den Armen haltet. Die Tänzerin gibt sich nur auf der Szene."

selbst, als dieses Flackernde, Lodernde der Flecke. Manchmal scheint nichts als ein Stück Blau oder Violett, oder dieser Purpur, der wie eine Lache ins Bild läuft, dieses Gelb, das nicht gezeichnet, sondern wie merkwürdige, mikroskopische Pilze auf organische Art gewachsen ist, zehn, zwanzig seltene Töne zu geben. Dazu kommt eine ungeheuerliche Sicherheit der Vision, ein instinktives Erfassen der größten Wirkung, ein Verzicht auf alles, was den Formenkomplex, wie er ihn bildet, zugunsten einer glatteren Wirklichkeit fördern könnte, und das mysteriöse Zusammentreffen einer Zeichnung, die der spannendsten Synthese dient, mit dieser schaumgeborenen Farbenpracht.

Man hat in dieser Zeichnung schon längst den japanischen Einfluß entdeckt. Es ist sehr viel von Japan und auch ungemein wenig. Ganz fehlt die Kalligraphie des Japaners, die schlanke Kurve. Degas ist eher gotisch, man denkt bei dieser Teufelsmesse an hohe Kirchenfenster, durch deren dunkelrote Gläser die Sonne bricht. Manche Akte, wo er bei dem Fleisch verweilt, die Rücken seiner in der Badewanne gekrümmten Frauen erinnern an Japan, die phantastischen Verstrickungen der Glieder, wo die Körper zu fleischlichen Instrumenten werden. Aber hier kann man auch gerade so gut an Ingres denken, oder an Michelangelo oder an alle Genies, die sich mit dem Körper amüsiert haben. Immer am meisten an den unergründlichen Meister des Bain Turc mit den schaurigsüßen Gliederarabesken.

Degas hat dieselbe Geschmeidigkeit wie sie alle, aber er gibt sie eckiger, damit sie sich schärfer ausprägt; er faßt das Gelenk, nicht das Fleisch. Schon in Ingres ahnt man zuweilen eine Nuance von Grausamkeit. Bei Degas wird sie groß und brutal. Er läßt die Puppen, die sich bei Ingres in sanfte Kissen schmiegen, an strammen Fäden tanzen, wischt das Fleisch von ihnen ab und zeigt, wie sich Knochen gebärden. So ein Jockey auf seinem Gaul ist eine Kombination der Anatomien des Menschen und des Pferdes, die beim Reiten hervortreten, und er wirft nachlässig eine hübsche farbige Haut darüber. Er ist hundertmal einfacher als alle Japaner. Wo sie mit Linien spielen, wirtschaftet er mit Flächen. Und er ist vor allem ganz und gar Europäer.

Degas hat fast eine konventionelle Form für das Europa unserer Zeit gewonnen; eine Konvention anderer Art, als die der stilhaltenden Völker und Epochen. Auch seine Linien geben Aufschlüsse, die über den Gegenstand, den sie darstellen, hinausgehen. In seinen Weibern klingt der Mann mit, der moderne Monsieur, ja die ganze großstädtische Menschheit klingt mit, die heute mit gewissen Sinnen, mit gewissen Nerven geboren wird, und die Welt, wie sie sich in diesen Sinnen, in diesen Nerven spiegelt. Die Linie, der Träger dieser Form, hat nicht mehr Zeit, sich mit dem wohllautenden Schwunge aufzuhalten, den die Früheren in ihre repräsentativen Gebilde legten; sie ist nüchtern geworden, ungeheuer sachlich, sie gibt uns wie die Röntgenstrahlen, und die Kunst, die daran ist, fühlt sich frei aller Verstellung. Aber sie leuchtet trotzdem, ihre Pracht ist vielleicht echter; auch sie entspricht den Entdeckungen der Zeit, die gelernt hat, den flauen Dusel fauler Vorspiegelungen zu überwinden und aus den Gesetzen der Natur neue Schönheiten zu ziehen. Degas arbeitet im kleinsten Raum, mit dem geringsten Mittel, in der beschränktesten Zeit, wie alles heute mit dem kleinsten Mittel die

größte Wirkung zu erhaschen trachtet und mit der geringsten Anstrengung versucht, die kurze Spanne unseres Daseins so reich, so glücklich wie möglich zu gestalten.

Vielleicht ist die letzte koloristische Periode des Degas die wertvollste von allen. Man kann bei ihm eine Tendenz zur Vereinfachung, zur Dekoration finden, die mit den Jahren stärker hervortritt. Die älteren, in der Farbe genügsameren Pastelle suchen die Wirkung in größeren Ensembles, die zuweilen klein wie Miniaturen gegeben werden. Ich weiß nicht, wo die winzige Opernbühne hingekommen ist; sie maß vielleicht 15 Zentimeter und gab das Ballett, die Musikanten, die Leute in den Logen. In Pastell! in fabelhaft reichen Farben! Es gibt eine Menge größere Blätter, die die Bühne schildern. Das schöne Pastell des Legats Caillebotte des Luxembourg mit dem Solotanz, wo aus den Kulissen die Beine der Balletteusen vorschauen, ist eins von vielen; Durand-Ruel, Camondo, Lerolle besitzen Dutzende. Dieses winzige Ding war ein Wunder unter allen, es zeigte die Begabung des Meisters mit dem Raum machen zu können, was ihm einfällt, bis zum Unbegreiflichen.

Natürlicherweise wirken die früheren Arbeiten intimer als die späteren. Diesem Kapitel sind u. a. die beiden köstlichen Pastelle „Les Pointes“ aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre und „Arlequin et Colombine“ etwa aus dem Jahre 1880, die früher die Taverniersche Sammlung besaß, beigefügt. Die alten Holländer würden so gearbeitet haben, wenn sie das Pastell gehabt hätten. In dem wohl Ende der achtziger Jahre entstandenen großen Blatt, die beiden Damen auf dem Sofa des Antichambres (bei Durand-Ruel), scheint van der Meer wiederzukommen. Es ist sein prachtvolles Olive und, mehr noch als das, die wundervolle Wirkung der Farbe im Raum, die den Holländer auszeichnet. Man braucht nur dieses Ecksofa zu sehen, die grünliche Fläche des Rückens, die oben durch eine quadratisch gemusterte Polsterung — mit unglaublichen rötlichen und bläulichen Tönen in den Quadraten — abgeschlossen wird. Ein unbeschreiblicher Komfort! — Meisterhaft sind die beiden Frauen gesetzt, mit einer feinsinnigen Intimität, die hier von jeder Schärfe frei ist und nur das persönliche Aroma der Dargestellten gibt, — wieder wie der große Holländer, als er seine Frauen im Zimmer malte.

Vor solchen Bildern ahnt man die tiefbegründete Überlegenheit der Kultur, die Degas vor allen seinen Freunden voraus hat. Diese Kultur gab ihm den Halt, um in der Kühnheit seiner dekorativen Fragmente, wie dieser „Sortie de Bain“ [1], der üppigsten Arabeske, die immer noch Natur und intim bleibt, nicht zu straucheln. Später trieb er es zu stärkeren Wirkungen, er zeichnete diese drei wundervollen Pastells, jedes mit den drei Tänzerinnen in verschiedenen Stellungen und verschiedenen Farben (bei Durand-Ruel); das eine rosa, feuerrot und smaragdgrün; das zweite blau, violett und grün; das dritte mit den noch weniger zu schildernden orange-violett Symphonien. Es sind drei Theaterdekorationen, drei Feerien. Auch diese Balletteusen sind keine Menschen mehr, nur Dekorationen; ihre Haut scheint alles andere als Menschenhaut, sie erinnert mit den abnormen Poren, in denen

---

[1] In der Sammlung Tavernier in Paris, hier abgebildet.

die Farbe nistet, an die Borkenrinden seltener Bäume, an die Epidermis merkwürdiger Salamander, an seltene Erden mit verwittertem Erz. Die Entwickelung der Malerei spottet bei diesem Ingres-Schüler vollkommen der Analyse. Dieser Diskrete, der in Grau arbeitete, der sich in den Wäscherinnengemälden, in der merkwürdigen „Baumwollfaktorei“, in seinen frühen „Sportbildern“ nur von der Natur entfernte, um sich ihr desto nachdrücklicher zu nahen; der kühle Beobachter des Lebens, dieser strengste aller Realisten, hat eine Welt phantastischer Schönheit geschaffen, der sein Realismus nur dient, um das Unglaubliche wahrscheinlich, das Unmögliche selbstverständlich zu machen.

Man ahnt hinter diesem Mysterium einen Menschen, dem es gar nicht darum zu tun ist, auf der Welt als Merkwürdigkeit zu wirken, und das Satanische seiner Weltanschauung erweist sich zuletzt als eine Suggestion, die wir leicht hypnotisierbaren Zeitgenossen uns selbst gestalten. Mag eine ungewöhnliche Anschauung vom Leben ihn beherrschen, die durch die vielen Anekdoten über seine persönliche Schroffheit reichlich überschätzt wird, mag er der grosse Menschenverächter sein und seine Gründe dafür haben, das Tröstende liegt in den positiven Werken, die gerade dieser scheinbare oder wirkliche Pessimismus entstehen läßt. Was uns als sein Dépit, als Grausamkeit erscheint, ist schließlich nichts als das heute ungewohnte Verfahren eines Künstlers, in den Dingen, die er darstellt, noch etwas anderes als die von uns so leicht gedeutete Natur zu meinen. Degas meint immer noch etwas anderes als Hüte, Kleider und Gesichter, wenn er sein Ladenmädchen malt, und dieser Sinn, dem das arme Ladenmädchen oder die bekanntlich reizende Tänzerin nicht genügt, verletzt unser weniger anspruchsvolles Gemüt. Er erfindet Bewegungen, deren Mechanismus bedeutender erscheint als was diese Bewegungen in die Wirklichkeit übersetzt, ausdrücken könnten. Denn Geschöpfe, die lieber Hutschachteln tragen oder sich baden, erhalten einen hieratischen Zug, der uns unvereinbar dünkt mit den Anschauungen dieses Völkchens und mit denen, die wir ihnen entgegenbringen. Auf einem Pastell bei dem Chinasammler Alexis Rouart stehen zwei Modistinnen in strengem Parallelismus hintereinander und bringen Schwingungen in uns hervor, die wir den Heldendarstellungen der Alten zu danken gewohnt sind. Dieser Parallelismus oder das Ziel dieser Ordnung findet sich in allen Degas der letzten dreißig Jahre. Achtet man erst darauf, so entdeckt man auch hier die Würdigung des einzelnen Typus des Künstlers, einen neuen Standpunkt und damit eine neue Geschichte seiner Kunst. Schon in dem frühen Gemälde bei Henri Rouart mit den beiden Tänzerinnen an der Arbeitsstange (1878) spricht neben dem Zauber dieser Harmonie in Grau-Weiß-Gelb die aus Armen und Beinen gebildete Arabeske eine feierliche Sprache.

Es wäre übertrieben banal, wollte man in dieser Sprache nur ein Mittel ihres Erfinders sehen, seine schlechte Laune auszudrücken. Die spätesten Bilder wie die erwähnten Tänzerinnen-Serien bei Durand-Ruel haben nichts mehr, was den Deuter von gemalten Philosophien zu interessieren vermag, und alles was uns hoffen lassen könnte, eine Kunst wieder zu bekommen, die von der Bühne in das Leben tritt.

DIE NACHFOLGER

Degas schuf eine Linie. Daumier ist daran beteiligt wie an allen typischen Resultaten der modernen Kunst, aber Degas formte sie so stark, daß man ihm das Schöpferrecht lassen muß. Die Linie wandelt unter uns. Sie wurde ein Abzeichen für die ganze Blagueurs-Generation, dem Heute so wohlstehend, wie den Zeiten der Romantik die große Phrase. Es war selbstverständlich, daß sie auch in die kunstschöpfende Materie tief eindrang und, so sehr sich ihr Autor abseits hielt, der größte Motor der modernen Gestaltung wurde. Man müßte die ganze Armee der Arbeiter, die das Zeitungswesen mit Bildern versorgen, anführen, von Forain bis zu Capiello und manchen andern Nicht-Franzosen, und würde damit nur die am wenigsten bleibende Seite des Degasschen Einflusses bezeichnen. Forain ist immer nur ein sehr geistvoller Interpret geblieben, der auf viele Dinge verwandte, was Degas in ein paar Symbolen stärker aussprach. Sein Witz wirkt oft durch eine mechanische Übertreibung, unter der sich dieselbe Schwäche verbirgt, die seine meisten Malversuche richtet. Er ist einfacher als Degas, aber auch um soviel ärmer, und es scheint fast, daß man den Wert dieser Abstraktionen — zumal die Art seiner letzten Jahre — überschätzt, weil man glaubt, in dieser Entlaubung der Moderne gar nicht weit genug gehen zu können. Statt Degas zu Synthesen zu benutzen, verkleinert man das Bruchstück oder vergrößert es fragmentarisch. Hierbei blieb die schwarze Tuschzeichnung eines Hok'sais Europa weit überlegen.

Das Plakat war das natürliche Material für diese Schnellebigkeit, und Chéret und Steinlen haben damit am glücklichsten den kurzen Moment zu fassen gesucht, den das eilige Auge für sie übrig hat.

Für die Malerei lag die Zukunft in einer größeren Aufgabe. Es galt, die Degassche Formel nicht nur dem Boulevardier zu erobern, sondern in die Tradition einzufügen. Man hat es bis heute kaum erreicht. Die Zeit ist noch zu kurz, und das Fremde, das Spröde dieser Linie noch zu neu, um sich mit dem Geiste Poussins zu befreunden. Es scheint pikant genug, um Leute wie Besnard zu verlocken, dem Bourgeois entgegenzukommen.

Aber noch während man sucht, ist die Frucht längst auf ganz andere Regionen übergegangen und hat neue Blüten gebracht. Gauguin nahm sie mit nach den Tropen. In Pont-Aven — ich greife der Entwicklung vor, die wir verfolgen werden — entsteht eine Schule, der Gauguin den mächtigen zeichnerischen Impuls vermittelt. Hier wird für die Synthese, nur für sie geschaffen. Hat der alte Mann jemals dieser Nachfolger gedacht? — Aus seiner brennenden Kälte bricht in der Jugend lichterlohes Feuer. Man fügt mit ungelenken Händen die großen Fragmente zusammen, die scharfe Lauge seines Spottes schreckt wohltätig alle Banalitäten zurück; das Finstere der Erkenntnis wandelt sich in tiefe Symbolismen, und aus dem Fleisch der großstädtischen Hetären werden — Heiligenbilder.

In der Nähe des großen Vorbildes ist nur ein einziger Künstler geblieben, der die Mittel besaß, alles zu erfassen, was Degas besaß, und bei glücklicherer Lebensdauer vielleicht entscheidend über ihn hinausgegangen wäre: Lautrec.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Auch hier war es ein Dépit, der zur Schöpfung wurde. Er verschärfte sich durch rein physiologische Momente. Lautrec kam 1864 als Sproß eines der ältesten Adelsgeschlechter Frankreichs auf die Welt, mit all den auf Macht und Schönheit zielenden Regungen edlen Blutes. Als das Geschlecht seiner Väter, der Grafen von Toulouse, blühte, pflegten solche Söhne sich durch ritterliche Taten hervorzutun, und die Nachkommen gelangen mit demselben Eifer heutzutage gewöhnlich zu dem Heldentum, das sich in den engen Schranken des Klubwesens abspielt. Ein Unfall, in dem man einen Fingerzeig Gottes sehen könnte, bestimmte von vornherein Lautrecs Geschichte. Er brach sich als Kind beide Beine, und der Körper war nicht gesund genug, die normale Heilung zu vollbringen. Er verkrüppelte. Nur der Oberkörper entwickelte sich, zumal der Kopf, zumal das Gehirn, ja dieses Gehirn überragte die stämmigsten Gesunden. Es hat in dem Paris am Ende des Jahrhunderts nur selten seinesgleichen gefunden.

Lautrec akzeptierte das Schicksal seiner Beine und machte sich sein Leben zurecht. Er nahm die Menschen und Dinge sehr von oben, nicht so finster wie Degas, sogar mit Bonhomie. Er hatte die Schönheit da zu suchen, wo man ihn für Geld und gute Worte duldete, und war nicht wenig erstaunt, gerade da sehr schöne Dinge zu finden. Er kam zuweilen zu seinen Bekannten des Montmartre und beschwor sie, sich diese Viennoise oder diese Anglaise anzusehen, „c'est à se mettre à genou“, und er meinte es sehr aufrichtig, wenn er auf das Konterfei zeigte und sich über die belle bête in Bewunderung gehen ließ. Man kann darüber reden, ohne Sittengeschichte zu schreiben. Wenn Schönheit sich aus großen Formen ergibt, so ist die Pariser Kokottenwelt mit Reizen gesegnet. Diese Weiber ziehen sich an, um von weitem gesehen zu werden wie neo-impressionistische Bilder; sie wünschen zu zeigen, was unter den Kleidern steckt und betonen daher in ihrer Toilette genau das, was ihrer Anatomie entspricht. Sie haben einen untrüglichen Instinkt, ob ihnen das Glatte oder das Gepuffte wohl steht,

das Flatternde oder das enge Trikot, der lange Mantel oder der kurze Umhang. Sicher, sie karikieren die Mode, die die besten unter ihnen machen, sie bringen barbarische Uebertreibungen hinein, aber, wer verlangt von ihnen, sich damenhaft zu geben. Und wenn die Gesetze, denen ihre Schneiderinnen und Friseure folgen, nicht dem guten konventionellen Geschmack folgen, der die Kunst verbietet, wo sie auffällig wird, vielleicht verbirgt sich ganz im geheimen darin das Recht des Kunstwerks, das nicht der Umgebung, sondern seiner selbst wegen da ist. So schmücken sie sich. Es steckt ein malerischer Instinkt in dieser Fleckenverteilung, der hier nicht weniger Kunst ist, als auf der Leinwand. Sie belichten sich damit, wie der Bildhauer seine Plastik. So sprechen, handeln, leben sie, ja so verändern sich allmählich ihre Züge. Ausgearbeitete Gesichter, wo nur die typischen Flächen wirken, wie bei diesen Weibern, findet man nur auf dem Lande, wo man auch zuweilen glaubt, laufenden Holzschnitzereien zu begegnen; und da sie bewußt das, was die Natur aus ihnen macht, unterstreichen, sind sie vollkommener in ihrer Art. Zugegeben, daß sie ihre Reliefs mit Fetzen machen, daß Malereien im Gesicht unseren heutigen Sitten unappetitlich erscheinen und daß Kokotten zu den Verworfenen gehören; das sind Detailfragen. Man braucht sie nicht von nahem zu betrachten. Auch hier wird der Moral von der Ästhetik geholfen, je näher diese Malereien dem Betrachter rücken, desto weniger anziehend sind sie, und daß sich Leute mit ihnen näher einlassen, ist weniger sündhaft, als dem Unverständnis vergleichbar, das Kunstwerke mit den Händen betrachtet.

Das war's, was Lautrec schön nannte. Er verdient nicht im allermindesten, deshalb als depraviert zu gelten. Es war eine sehr natürliche Bewunderung natürlicher Dinge, und er besaß die Kunst, diese Eigenart seiner Objekte zum Bilde werden zu lassen. Er verliebte sich in sie, wie sich Leibl in seine runzlichen Bauern verliebte. Er bewunderte diese vorsündflutliche Gesundheit des Lasters, für das die Provinz wahre Hünenweiber liefert, deren mächtige Leiber noch nach zwanzigjährigem Pariser Pflasterdienst breit und gelassen allem Unbill trotzen; vielleicht fand er in dem „Toupet“ dieser endgültig Gescheiterten etwas von der barbarischen Größe vorgeschichtlicher Epochen. Es entzieht sich unserer Betrachtung, wie weit sein kurioses Allzu-Menschliches dabei beteiligt war. Er dachte jedenfalls nie im mindesten daran, mit seinen Geschichten Sitten zu geißeln oder zu verderben. Was er suchte, waren Bilder, und es bedeutete für ihn kein Opfer, sich einmal mehrere Monate in ein dem Boulevard benachbartes gastfreies Haus einzulogieren, wo er die merkwürdigste Porträtgalerie malte, die Paris besitzen dürfte. In diesen Medaillons ist Fragonard lebendig geworden. Er war auch nicht obscön, als er seine Statistinnen da malte, wo sie nicht mehr spielen, wo der Chic in Ermattung endet und das Fleisch sich in losen Massen wie schlecht gebundenen Paketen auf den Polstern dehnt. Wie er die Form dieses Unförmlichen liebte! Er machte Hemden, die wie Weiber und Weiber, die wie Hemden aussehen. Er malte Organismen des Menschentums, die kaum noch etwas Menschliches haben, und daß sie immer noch organisch sind, ist das Wunderbare daran und seine Kunst. Mit den Männern verfuhr er nicht anders. Der Mantel Bruants, der

breitkrempige Filz, der berühmte Shawl gaben magistrale Flächen, die man wie Volkslieder im Gedächtnis hat. Sein Freund und Vetter Tapié de Celeyran, dessen Koteletts so manche Lithographie zieren, brachte ihn zu Péan. Hier schwelgte er vor der breiten, weißen Operationsschürze, den gewaltsam geöffneten Kiefern des Kranken, den energischen Griffen des Arztes und malte das grandiose, grausige Bild, das sein Vetter bewahrt[1].

Aber mehr als alles andere interessierten ihn immer wieder die Frauen. Er dichtete mit ihnen, wenn er sie nicht zum Fresko-Drama brauchte. Daumier hatte die Frau kaum beachtet oder leidlich gnädig behandelt. In den Lithographien Lautrecs wurde sie der Don Quichotte phantastischer Heldengeschichten, in denen das bisschen Männliche zuweilen den Sancho Pansa spielt. Er zeichnete sie zuweilen ganz dünn und schmal wie gespenstige Latten. Die Yvette, die Lender, Jane Avril waren seine geborenen Typen, er skizzierte die Halluzinationen der schwindsüchtigen Debaucheuse, die aus der Erschlaffung Leben und Formen gewinnen, er suchte das Groteske in allen Ironien der Weltstadt; das Gemisch von Zwerghaftem und Gigantischem, das zu den Pariser Eigentümlichkeiten gehört, das ungeheuerlich Lächerliche der Reste alter Kulturformen inmitten einer neuen diametral entgegengesetzten Welt, das Verrückte einer überlieferten Geste für die unsagbaren Bedürfnisse des Tages. So hat er sich an dem Geist des Théâtre français ergötzt, ein Barman, der verurteilt ist, Verse von Racine zu verschlucken; an dem Chic in der Tragödie, die von Iphigenien handelt; dem Witz, der die Komik Molières überbietet. Nie kam ihm dabei die blendende Eleganz abhanden. Die enggeschnürten Herrchen, die den Jardin de Paris besuchen und vor Chic ein lahmes Bein simulieren, fanden bei ihm liebevolles Verständnis. Keiner begriff besser als er die Neigung der Zeit für magere Formen. Er sah unsere Lieblingshunde, die großen, papierdünnen afrikanischen Slugis, die pierrothaft geschorenen Pudel, die Gäule, die auf Streichhölzern laufen. Die Avril war auch für ihn so etwas wie ein hochbeiniges Rassepferd; er zeigte Tänze mit ihr, wie in dieser glänzendsten aller Affichen — Avril im Jardin de Paris —, wo das zierlichste Frauenbein sich in der Bewegung mit der Grazie eines schlanken Renners bereichert. Und La Goulue hat Ähnlichkeit mit seinen dicken Zirkuspferden, auf die er seine leichtgefiederten Akrobatinnen tanzen läßt.

Arsène Alexandre hat in seiner ausgezeichneten Studie[2] den Einfluß des Sportmalers Princeteau erwähnt, den Lautrec in den ersten Anfängen zum Freund und Nachbar hatte. 1883 trat er bei Bonnat ein, wo er sich mit schweren, dunklen Farben quälte; es gibt eine betende alte Frau aus dieser Zeit, die alles andere als die Zukunft Lautrecs verrät. 1884 war er ein Jahr bei Cormon, der ihm nichts zu geben vermochte. 1885 sieht er Degas und erkennt seinen Weg.

Ohne Degas ist Lautrec undenkbar; in seinen frühen Physiognomien, auch in gewissen Szenen finden sich die typischen Bildungen des frühen Degas. Zumal

---

[1] In dem Besitz des Dr. Tapié de Celeyran befindet sich auch die größte Sammlung von Lithographien Lautrecs.

[2] Figaro Illustré 1902 Nr. 145 mit schönen Reproduktionen. Vergl. auch die kleine Studie Klossowskis in den „Malern von Montmartre" bei Bard und meine Skizze in dem Band „Moderner Impressionismus" derselben Kollektion.

die Beziehungen zu den köstlichen, leider sehr seltenen Originalradierungen des Vorgängers frappieren. Er wurde von Degas nicht nur auf das ihm eigentümliche Gebiet gewiesen, sondern bekam auch die Art mit, dessen Eigentümlichkeiten zu gestalten. Aber Lautrec wagte, was Degas verschmähte, er malte seine Bilder, und das trieb ihn schließlich weit von Degas hinweg, auf ein weiteres, grösseres Gebiet. Er gehörte einer neuen Generation an; so vollendet er schlechtweg zeichnete — sicher war das die glänzendste Basis seiner Entwicklung —, seine Bedeutung liegt in der Bewältigung der großen Fläche; ja, man tut ihm kaum zuviel, ihn einen Monumentalmaler zu nennen.

Wie Fresken muten diese starken Moulin Rouge-Bilder an, Fresken aus Schminke, Tüll und Taffetas. Z. B. diese Promenade[1], wo die drei Kokotten mit eingehenkten Armen, in drei wuchtigen, an beiden Seiten durch den Rahmen geschnittenen Formen die Fläche gewaltig füllen. Schon in den beiden Bildern, mit denen Lautrec die Außenseite der Jahrmarktsbude der Goulue schmückte, verrät sich unter dem Ulk die starke Begabung, zumal in dem, wo die Zuschauer den Vordergrund bunt bewegen und auf der Bühne die Goulue das Bein schwingt. Man denkt an Seurat. Lautrec fehlte das Bewußte, unentbehrlich bei allen auf reine Dekoration zielenden Werken. Es paßte auch nicht zu ihm nach seiner Ansicht; zu Monumentalwerken gehören gesunde Knochen; er blaguierte die Freske wie alles übrige, aber das hinderte nicht, daß er prachtvolle Stücke dafür fand. So wirkt sein großartiges Plakat „Reine de Joie", seine „Goulue au Moulin Rouge" mit der schwarzen Ornamentreihe der Zuschauerköpfe und vorn der ungeheuerlichen Gestalt des Partners — einer Reminiszenz an den Ratapoil Daumiers; so wirken selbst viele seiner Lithographien, seine glänzendste, die „Lender" des Pan mit der genialen Verteilung von Farbe und Linie, der schönste Sieg über Japan und die geistvollste Erfüllung des Manetschen Programms für die Fläche, wie sie ein Stück Papier geben kann. Es wimmelt von Ornamenten auf seinen Bildern. Die Zeichnung „Au cirque", wo das gelbe Persönchen in der Mitte tanzt und die drei Japanerinnen vorne die Fächer in die Höhe heben[2], ist eine unerhörte Linienerfindung. Hier schweigt jede Psychologie, es ist reine Arabeske.

Lautrecs Malertechnik war flüchtig wie seine Zeichnung. Er liebte den Karton als Grund und ließ so viel Pappe stehen wie möglich. Genaue Rezepte sagten ihm nichts. Seurat interessierte ihn, aber er wäre sich komisch vorgekommen mit irgend einem Programm. Auf vielen Bildern findet man originelle kleine Kommas, die seine Lust am Ornamentalen verraten, aber es war nichts weniger als eine Farbenteilung. Er übertrieb zuweilen ins Liederliche, aber konnte im schlimmsten Treiben nicht den aristokratischen Geschmack verleugnen und wählte die Farben mit derselben lässigen Sicherheit, mit der er seine Arabesken kritzelte. Erst in dem letzten Jahrzehnt begann er ernstlich für eine Technik zu sorgen. Zwei Reisen nach Spanien hatten ihm Velasquez gezeigt. Hier fand er die Ergänzung zu Degas. Das Resultat waren die schönen Familienporträts, in denen sich der

[1] Bei Herrn Bernheim, Paris.
[2] Abgebildet in dem erwähnten Heft des Figaro Illustré.

verkrüppelte Zwerg plötzlich als vollendeter, unnachahmlicher Meister zeigte, von einem Ernst, einem Geist und einer Virtuosität des Mittels, die ihn den größten Malern des neunzehnten Jahrhunderts zugesellen. Damals war alles von ihm zu erwarten; er hatte eine Maestria in diesen Bildern, eine vollkommen klassische Ruhe in Farbe und Form, daß man den Süden Frankreichs segnet, der ihm diese Werke eingab, und seinem geliebten Paris, das ihn zerstörte, fluchen möchte.

Es half nichts, daß man ihm einen Wärter gab, von dem er ein glänzendes Porträt machte, nicht ohne auf dem Rücken des Kartons ausdrücklich zu bemerken, „mon gardien quand j'étais fou". Seine Geburt war ein Exzeß, und er konnte sich nur mit Exzessen künstlerisch lebendig erhalten. Als man ihn wirklich zum Normalen zwang, versiegte seine Kunst und im Sommer 1901 sein Leben.

Lautrec hinterläßt für seine kaum fünfzehn Jahre umfassende Tätigkeit ein bedeutendes Werk. Er dürfte etwa 130 Gemälde gemacht haben[1]. Seine Lithographien zählen nach Hunderten; es gibt etwa 150 bedeutendere Blätter, 25 Plakate und mehrere Dutzend Theaterprogramme, Menus u. dgl. Die Kleinigkeiten sind nicht zu zählen, er pflegte bei seinem Drucker Stern auf den Stein zu zeichnen, wie andere Leute schreiben[2].

---

[1] Die bedeutendsten Sammlungen Lautrecscher Gemälde befinden sich bei der Mutter des Künstlers, bei Herrn Tapié de Celeyran, Herren G. und J. Bernheim, Roger Marx, Manzi und Joyant, Blot und Viaud. Einzelne Bilder bei Herren Th. van Rysselberghe, Bouglé, de Lauradour, Durand-Ruel, Thadée Nathanson, P. Gallimard, A. Albert, Dr. Bourges, O. Roquin, A. Besnard, E. Duplan, Montandon, Romain Coolus, Bouglé, O. Sainsère, Dihau, Personnaz, F. Jourdain, Pascal, Henri Nocq, Dr. Wurtz, Leclanché, Rosenberg, Guibert, Dethomas, Tristan Besnard, Hessel, Guitry, F. Depeaux, Seré de Rivières, Marquis de Biron, Robin, Dr. Viau, G. Fayet, M. Fabre, Maison Moderne u. a. In Deutschland meistens Zeichnungen bei Herrn W. v. Seidlitz, Dresden, A. W. Heymel, Bremen, Max Liebermann, Berlin, Dresdener Kupferstichkabinett u. a. In Holland das Porträt van Goghs bei Mme. Gosschalk-Bonger, Bussum etc.

[2] Nicht gerechnet sind dabei die glänzenden Illustrationen zu den Büchern: Jules Renard: „Histoires Naturelles"; Le poème de Richepin (Verlag Joubert); Georges Clemenceau: „Au Pied de Sinai" (Floury). Das Album der „Revue Blanche"; die Umschläge zu „Babylone d'Allemagne"; „Désastres de la Guerre"; „Reine de Joie"; „Les Pieds nickelés" von Tristan Bernard (Ollendorf); „Le Charriot de Terre cuite" (A. Savine) etc.



NACH EINER ZEICHNUNG VON FELIX VALLOTTON FÜR DIE „INSEL“

RENOIR UND SEIN KREIS



RENOIR

Ganz abseits und doch innig verbunden mit seinen Freunden in dem Batignolleskreise steht Renoir. Unter den Spaniern und Japanern bedurfte es eines Franzosen. Er war in einer Beziehung ihnen allen überlegen.

Es spricht für Frankreich, daß der reinste Franzose dieser großen Generation, der wir eine neue Malerei verdanken, wieder die Eigentümlichkeiten der alten Meister verrät. Er unterscheidet sich gründlich von Manet, der ihm die Anregung gab, noch tiefer von Degas; mit Monet und seinem Kreise scheint er gar nichts gemein zu haben.

Auch ihn verlockte die Dekoration, aber er sah sie auf dem Wege, den das 18. Jahrhundert so sicher gezeigt hatte, daß es ein Wunder wäre, wenn der scharfe Bruch durch die Revolution nicht einem Heutigen in die Augen gestochen hätte.

Fragonard war zu Boucher in einem ähnlichen Verhältnis wie Manet zu Courbet. Der geniale Dekorateur der Du Barry lieferte ein Vorspiel zu der Entwicklung der Flächenkunst, die in Manet ihren Meister fand. Eine formenreiche Zeit hatte hinter ihm gestanden, als er sich den Phantasien seines Pinsels überließ. — Sie vermochte ein Nachgeborener nicht zu ersetzen. Dagegen gedachte Renoir diese Überlieferung, die ein Baudry gefälscht hatte, mit reicheren Mitteln zu beleben. Das erklärt Äußerlichkeiten, aber nicht das eigentliche Wesen Renoirs; es deckt seine Teilnahme an dem Impressionismus, nicht seinen spezifischen Wert. Als Drittes brachte er eine Seltenheit mit, kostbar wie ein Geschmeide aus alter Zeit, das nichts mit der Farbe allein zu tun hat, das Fragonard gefehlt hätte, auch wenn er alle unsere Farben besessen hätte und auf das unsere Zeit verzichten zu müssen glaubt, um nicht unsere neuesten Errungenschaften zu entbehren: eine vollendete Materie.

Degas mag uns tiefer aufwühlen, Cézanne uns gewaltiger packen, Manet uns zu flammenderer Begeisterung mit fortreißen; — Renoir hat eins, das sie alle nicht haben. Vielleicht gibt es nur diesen einzigen in unserer Zeit, nach dem sich Rubens umdrehen würde. Nur er ist nicht Fragment im Sinne der anderen, und seinen Bildern, mag er sie fertig gemacht haben oder nicht, fehlt das Hohle des

Malgrundes, über das man bei den anderen hinwegsieht, um nach anderen Dingen zu schweifen. Er zeigt, wieviel das bedeutet. Wieder entsteht diese wundervolle, tiefgehende Wollust der Fläche, die im Innern Malerei ist, nicht nur von außen; die Vollendung, um die sich Whistler quälte, die diesen und wie viele andere zum Dunkelmaler machte; die Degas trieb, das Malen ganz aufzugeben, die Velasquez allein besaß; das Ziel der größten Blüte der Malerei: die Gestaltung der Lebensfülle mit allen Mitteln des Malers.

Wie es geschieht, ist rätselhaft. Er zeigte sich schon als Meister in früher Zeit, als der Anblick Manets seinen Enthusiasmus löste, in dieser „Lise“, die 1867 entstand, 1868 im Salon war und die heute aus einem winzigen Museum in Hagen in Westfalen, das dieses Werk besitzt, eine Stätte edelster Kunst macht, zu der die Deutschen in Scharen pilgern sollten[1]. Daß ein Mensch von 26 Jahren eine solche Weisheit besitzt; nicht, daß er so genial ist, — das waren andere gleichzeitig mit ihm in noch höherem Maße; aber daß er vor einer blendenden Natur — denn das Bild wurde von A bis Z vor der Natur im Freien gemalt — dieses Genie zu bändigen wußte, scheint unbegreiflich. Vor einem prachtvollen Hintergrund, dessen grüne, braune und rote Töne den feuchten Schatten des Waldinneren bilden, fast angelehnt an einem mächtigen Baumstamm, auf dem ein paar Sonnenflecke perlmutterhaft glühen, erscheint das lebensgroße Bildnis der weißen Dame. Das Kleid ist der wunderbare Mull unserer Großmütter, den unsere gröbere Mode nicht mehr kennt, duftig und durchsichtig, er läßt deutlich das härtere Weiß des Unterkleides durchscheinen. Wie eine Wolke umgibt er die volle Figur, die prachtvollen Arme und läuft bis tief auf die Hand, die den Battist hält. Hier sitzt das süße Bändchen, das den Ärmel einzieht. Die andere Hand hält den kleinen Sonnenschirm mit dem geschnitzten Elfenbeingriff und den schwarzen auf weiß gezogenen Spitzen; wieder ein neues Weiß tritt in dem Hut mit der schmalen Krempe hinzu, und endlich die Perle: das Fleisch. Man könnte fast den Vergleich mit dem Papstporträt des Velasquez wagen. Auch dieser Innozenz wirkt durch die Hülle. Man mag noch so hingerissen von der dämonischen Kunst dieses Gesichtes sein, nie käme es zu diesem unvergleichlichen Eindruck ohne die Pracht des Weiß-und-Rot der Kleidung, die kaum noch äußerlich genannt werden kann, so innig nimmt sie an der wesentlichsten Gestaltung des Werkes teil. Hier umspielt das vielgeartete Weiß die derbere Röte eines männlichen, alles Sinnliche des Mannes wiederstrahlenden Gesichtes. Die Umhüllung des linken Armes scheint aus Schaum gemacht und doch verrät sie deutlich die Haut des Mannes darunter. In der Lise Renoirs dagegen dient die Malerei der Frau. Hier ist das Weiß nicht Schaum, sondern Duft. Es umspielt in vielen Nuancen das Rundliche, Weiche, Kühle des Frauenkörpers. Diese vielen weißen Töne scheinen sich fast mit dem Reiz von Kontrasten auszustatten, die sich trotz des mächtigen Gegensatzes erhalten, mit dem das prunkende Schwarz der Schärpe und das Rot

[1] Das Bild gehörte ursprünglich Duret, der in seiner Broschüre „Les Peintres Impressionistes“ (Librairie Parisienne 1878) eine hübsche Zeichnung Renoirs nach dem Bilde brachte. Der Aufsatz wurde nachher ohne die Reproduktion in die bekannte Critique d'Avant Garde aufgenommen.

gewisser Details um die Herrschaft kämpfen. Ja, man findet, daß nur diese starken Oppositionen das Spiel des Weißen ermöglichen. Der Fleischton wird von dem Rot gewärmt. Es beginnt am stärksten in den Korallen des Ohrgehänges, schwächt sich deutlich an dem Band, das den anderen Teil des Gesichtes begleitet, und kommt als äußerste Erhellung in dem merkwürdig gelbrosa Teint wieder, der den Schnee des Kleides noch weißer und zarter erscheinen läßt und selbst durch dies kühlere Weiß die Wärme erhält. Diese Lise, der Knabe mit der Katze in der Arnholdschen Sammlung in Berlin, die Amazone [1] (1873) bei H. Rouart waren die ersten Taten des jungen Genies. Wenige Jahre vorher hatte er seinen Lehrer Gleyre verlassen. Es waren Dokumente, mit denen ein anderer hätte endigen können; für Renoir bedeuten sie die Ouvertüre einer Reihe unsterblicher Porträts, die in dem glücklichen Jahre 1874, das die Ballettänzerin und die Loge [2] entstehen sah, einen Höhepunkt erreichte.

In dem Ballettmädchen wurde das Vaporöse der weißen Dame zum Stil. Das junge Fleisch erscheint noch fester in dem losen Hauch des Kleides. Die bläuliche Gaze des Tanzkleides läuft fast mit dem Hintergrund zusammen. Der Umriss ist ungemein verschwommen, die braunen Haare und die rosa Schuhchen sind fast das einzig Greifbare an Farbe, und trotzdem wie ungemein farbig wirkt das Bild! Wenn man davor die alten Engländer nennt, in dem Bedürfnis irgend eine Leiter zur Deutung der unerklärlichen Wirkung zu finden, so muß man sich gleichwohl klar sein, daß hier etwas Gainsborough-artiges auf ganz anderen Wegen entstand, die einen ernsthaften Vergleich ausschließen. Kein Moderner wird die Allüre einer Miß Siddons oder des herrlichen Porträts der Wallace Kollektion malen. Dergleichen entzieht sich der modernen Kunst. Die Leute, die sich heute wie eine Miß Siddons geben, würden albern wirken; die Zeit ist nicht mehr danach; und die Maler, die heute die Noblesse eines Gainsboroughs besitzen, suchen sie anders zu zeigen, als es Reynolds großer Genosse tat. Trotzdem gibt es nichts Üppigeres als das Werk, das am meisten den Vergleich mit allen malerischen Epochen herausfordert: die Loge. Heilbut hat in seiner Studie über das Bild [3] den Kern der Sache wohl getroffen, wenn er meint, daß das Bild mit alten malerischen Mitteln zwei Geschöpfe unserer Zeit hervorbringt. Ist das Resultat wirklich erreicht, — und wer würde daran zweifeln! — so ist das Mittel notwendig neu geboren, und es durchtränkt sich nicht mit einem bestimmten Wert der alten Kunst, sondern mit allen, die hier helfen können. Man könnte Watteau und Gainsborough, Velasquez und die Venezianer in ihm finden. Heilbut irrt, wenn er meint, man müsse es neben Gainsborough hängen, um nachzuprüfen. Dabei würde nicht Renoir, sondern Renoir und Gainsborough verlieren. Was von dem Engländer in Renoir steckt, ist sicher mehr in Gainsborough — pour cause! — aber man suche in Gainsborough, was von Renoir in ihm ist! — Noch englischer ist das kleine Mädel Durand-Ruels, das Renoir zwei Jahre später porträtierte. Notabene war er damals noch

[1] Hier abgebildet. Eins der umfangreichsten Gemälde der Schule, noch ganz in Grau.
[2] Beide bei Durand-Ruel, Paris.
[3] Die Impressionisten. Verlag B. Cassirer, Berlin.

nicht in England gewesen. Während Manet und Pissarro sich 70 nach London zurückzogen, wurde Renoir Soldat. Er sah die Themse erst mehrere Jahre später und hat als echter Franzose nie Gefallen an dem Lande der bedeckten Sonne gefunden.

Will man so recht den Unterschied zwischen Renoir und England feststellen, so vergleiche man dieses französische Kinderporträt mit dem kleinen Mädel, das Whistler — dem Renoir einmal näher war als alle anderen Engländer — gemalt hat und das ihm zu nicht geringerem Ruhme verhalf. Die Darstellung der Miß Alexander und die der Mlle Durand-Ruel sind sich so verschieden wie ein englisches und französisches Kind. Es ist schon schwierig von den Unterschieden im Kostüm abzusehen: Die Engländerin wurde von Whistler mit fabelhafter Eleganz gekleidet, außer den Händen und dem Gesicht ist nichts von Fleisch zu sehen und man macht sich keine Vorstellung wie dieses Damenkind eigentlich unter den Kleidern aussieht. Die kleine Durand-Ruel ist „Gosse" ganz und gar, ebensosehr zum Abküssen wie die andere zum Ansehen; appetitlich mit dem freien Hals und den nackten Ärmchen, ganz Kind, junger Speck. Und genau so ist die Malerei des Franzosen von der Whistlerschen verschieden: unendlich jünger, urwüchsiger, gesünder. Man könnte schwerer vergleichen, wenn Renoir hier schon die reine Palette und dadurch ein äußerlich stärkeres Übergewicht hätte. Aber davon ist nur die Ahnung vorhanden. Der Reichtum liegt in der unglaublichen Malerei. Dieses flimmernde Blaugrün in dem Kleidchen, das in der Schärpe eine Nuance schärfer prononziert wird, lässt sich als Farbenwert gar nicht schildern, es ist ein gemaltes Gewebe, an dem die Sonne ihren Anteil hat. Unendlich pikant steht das kleine Ding vor der verschossenen grünen Tapete mit den grünen und roten Tupfen, pikant, aber nicht im geringsten gesucht. Das macht sich so simpel wie in Wirklichkeit so ein Kind steht. Und doch ist es nicht weniger distinguiert in der ganzen Erscheinung als das Werk des Engländers; das Kind ist weniger vornehm, nicht die Mache; diese ist königlich, während die andere die Lordship nicht übersteigt. Will man dem Whistler ein in dem Gegenstand gleich vornehmes Sujet gegenüberstellen, so muß man auf die kleine Tänzerin Renoirs zurückgehen. Vor dieser Art von Allüre tritt der Engländer weit zurück. Mir scheint das Porträt der kleinen D. R. wertvoller, es ist mehr Natur, d. h. Malerei-Natur, Reichtum am Malerischen. Und dann spricht uns eben trotz aller Whistlerschen Feinheit auch das rein Koloristische der Franzosen mehr an. Das war das Wunderbare der Monetschen Tat, mit seiner Chromatik die Natur der Malerei neu zu ergründen, einen unfehlbaren Grund rein physiologischer, ganz unbestreitbarer Wirkung festzusetzen. Monet ist vielleicht ein Barbar der Malerei, aber ein Phänomen in der Erkenntnis, daß das Bleibendste unter den Reizen, denen das Auge gehorcht, unzweifelhaft etwas ganz auf Naturgesetze begründetes sein müsse, daß ein aus reinen Farben gewonnenes Bild dauerhafter im ästhetischen Eindruck sein müsse als ein anderes nicht so gemachtes Bild gleicher Potenz. Und das ist so selbstverständlich wie daß man nie an einer grünen Wiese mit Blumen zu viel bekommt. Selbst so bedeutende Werke wie die Mutter Whistlers, sicher das vergeistigtste und geistreichste Werk der Courbetschule, machen keine Ausnahme. Schreiber ist nichts

weniger als von den äußersten Konsequenzen der Anschauungen moderner Farbenvirtuosen durchdrungen, die in einem der nächsten Kapitel behandelt werden, aber bei aller Reserve: schon von diesem Whistler trennt uns eine Welt. Er ist herrlich in einem Museum, zumal in dem Luxembourg, wo man ihn selten sieht, wo Auge und Geist immer wieder von der großartigen Erscheinung getroffen werden, ohne sich recht eigentlich in das Bild einzuleben. Ja, hier mag er immer besser wirken als irgend einer der Modernen. Aber man möchte, bei aller Verehrung und gerade aus Verehrung, solche Bilder nicht bei sich haben. Auch Whistler machte einmal Bilder, die man nicht oft genug sehen, nicht nahe genug bei sich haben könnte. Die Mutter gehört nicht dazu.

Was die Kunst von der Natur brauchen kann, ja, heute drängt es uns zu verlangen: was sie brauchen muß, brachte Monet. Auch Renoir konnte sich dieser Wahrheit nicht verschließen.

Keinem ist der Kampf um die Farbe schwerer geworden, weil keiner mehr zu verlieren hatte. Keiner ist dabei zu wertvolleren Resultaten gekommen.

Wie Manet ging Renoir — wie in der weißen Dame und im Knaben mit der Katze — von dem Schwarz als tiefster Farbe aus, von dem Bijou rose et noir, auf das Baudelaire seinen berühmten Vierzeiler dichtete. Es galt dieses Schwarz in Blau zu verwandeln, d. h. eine konventionelle Harmonie, die er so meisterhaft beherrschte, daß man fast zweifeln möchte, ob er je mehr brauchte, durch eine chromatische zu ersetzen. Das hat ihn viele Jahre gequält. Noch in dem großen Moulin de la Galette des Luxembourgmuseums aus dem Jahre 76 ist der Sieg zweifelhaft. Es wogt und zittert von Leben in diesem Tanz im Freien, wo die Sonne mitzutanzen scheint, aber man wird eine gewisse Unruhe nicht los, wenn man im Geiste das Hagener Bild daneben stellt. Sicher eine schöne Skizze, aber wie weit entfernt von der Vollendung der Lise oder des Knabens mit der Katze, ebenso weit von der breiten Behandlung Manets, die im Fluge die Fläche erhaschte, ebenso weit von der starken Herbheit Monets, die für diese Kunst geboren schien. Noch im selben Jahre erzielt er einen gewissen Abschluß. In der Nähe des Moulin de la Galette im Luxembourg hängt La Balançoire, das junge Mädchen, das an der Schaukel lehnt und mit den jungen Leuten plaudert. Hier ist die chromatische Basis gefunden. In dem Moulin de la Galette kämpft in den Kleidern der Männer noch ein häßliches, farbloses Schwarz mit reinen blauen und gelben Tönen. Die Schaukel ist die schönste Symphonie in Blau von entzückender Reinheit, die Quadrierung des rosa Weges mit den Sonnenflecken von reizender Erfindung, die lebenswarmen Gestalten von erquickender Wahrheit. Er wagt sich in den nächsten Jahren an größere Aufgaben, er macht das glänzende Bild des eingeschlafenen jungen Mädchens auf dem Sessel mit der schlafenden Katze auf dem Schoß. Es entfesselt sich alles, was er an naturalistischen Suggestionen besitzt; er malt das göttlich Animalische, wie Degas das diabolisch Animalische; alle Freude am Sein, wie der andere die Verachtung. Es strömt von gesunder Fleischeslust aus diesen hundert und aberhundert Weiberlippen, Weiberaugen, Weiberbrüsten. Rubens wird wieder lebendig, aber befreit von der tollen Geilheit. Renoirs Frauen sind nicht

mehr oder weniger keusch als seine Landschaften, seine Gräser und Weiher: eine paradiesische Fleischeslust, die noch nicht greift, sich noch nicht vor Leidenschaft krümmt; noch Idylle, freies Schönheitstum. Die Liebe dieser prachtvollen Geschöpfe entwurzelt nicht; sie gibt die Gesundheit. Man sieht ihre Zeugen in den Kindern Renoirs entstehen. Wer hat je solche Babies gemalt! Das strotzt von Gesundheit, Milch und Blut sind die Farben. In der berühmten Fair Children-Ausstellung 95 in London fehlte das Beste, weil Renoir fehlte.

Unerhört ist diese Poesie des Natürlichen, diese Glückseligkeits-Kunst strahlenden Fleisches in unserer Zeit der überheizten Gehirne. Man zaudert vor diesen Bildern, an den berühmten Niedergang der Lateiner zu glauben.

Er demonstriert mit jubelnden Farben; ein Rosa, so zart wie der vollste reifste Pfirsich; wo es rot wird, meint man geöffnete Tomaten zu sehen; ein Blau so stark wie in kurzen Momenten der Himmel im Süden, wo Renoir seine glücklichsten Landschaften gemalt hat, ein Orange wie leuchtendes Goldquarz. Wie Degas gelingen ihm berauschende Dinge im Pastell. Die Amme mit den beiden Kindern bei den Bernheims, ein Bild, das noch nicht 10 Jahre alt, gibt das Flaumige gesunder Haut in allen Tonarten; die kleinen Farbenporen des Pastells scheinen die mikroskopischen Härchen zu werden, die das Kinderfell bedecken.

Das kleine Ölbild, die Kinder im Walde — eins von den hunderten seiner farbenglücklichsten Zeit, den neunziger Jahren — ist in unserer Abbildung trotz der Kunst Druets kaum zu schätzen. In dem Gemisch von Orange und Blau wie in dem Kleid der Bonne und dem kleinen Köter, scheint die Sonne alles Gelb an die Oberfläche zu zaubern, um darunter Fluten von Purpur ahnen zu lassen; aus dem Blau des Knabenanzugs zieht sie ein Rosa — hier können sich die Neo-Impressionisten freuen — auch das starke, blau umränderte Gelb des famosen Hutes paßt in ihr Programm. Aber wer möchte diese unbeschreibliche Materie nach ihrer Art geteilt wünschen! diesen gelben Purpur des Babies, wo das Seidige des Kleidchens noch tausendmal seidiger in den goldenen Haaren wird; das aus rosa Rosen gewirkte Weiß des Backfischkleides daneben und das ganz märchenhafte Durcheinanderfluten aller vorne verwendeten Farben in dem Waldzauber aus Tausend-und-eine-Nacht.

Dieser Mensch schafft keine Farbenharmonien, er macht Materien, wie die Watteaus und Lancrets, nur noch viel schöner, schöner als Rubens sogar, ja prächtiger als die Götter von Venedig. Alle diese fürstlichen Herren sind ihm in tausend Dingen weit überlegen, sie wissen aus einem weniger reichen Material unendlich viel mehr zu machen; man gab ihnen den Raum dafür; aber die Materie selbst, dieser Zauber, der auf einer winzigen Leinwand wie diese hier die Summe aller nur denkbaren Kostbarkeiten vereint und das Ganze doch noch so lebend erhält, daß es nicht wie ein Juwel, sondern wie das natürliche Gewand der dargestellten Dinge wirkt, das hat keiner vor Renoir zu machen verstanden. Das erwähnte Bild ist durchaus keine Seltenheit in der Schöpfung Renoirs — von deren Umfang ich nicht mal eine annähernde Zahl zu geben wage — und doch finden sich Details darin, die, man weiß nicht welchen, Eingebungen entsprungen sind; die gar nicht

nötig wären und die, wenn man sie entdeckt, wie das Geschenk eines unerschöpflich großmütigen Krösus wirken. Da hat z. B. der Backfisch eine Handarbeit in den rosigen Fingern, es ist ein winziger Fetzen, der aus gelben und blauen Tönen gemacht ist und eine Spur Grün enthält; der Fetzen ist, so lange man ihn sieht, der Mittelpunkt des ganzen Bildes; morgen entdeckt man dieses Maximum in einem Baumstamm, übermorgen in einem der Gesichter . . . .

Hier hört jedes Formulieren, jede Theorie auf, man hat mit einem Reichtum zu tun, der ebenso der Wunder voll ist, wie die Natur. In der Tat ist die Koloristik Renoirs nichts so sehr als eine ganz tiefe Naturanlage, die schon in dem armen Schneidersohn aus Limoges steckte, der mit 17 Jahren sein Leben mit Porzellanmalerei verdiente. Es gibt Porzellanvasen aus den fünfziger Jahren von ihm, die schon echte Renoirs sind. Die schwarze Epoche, die ihn wie seine Freunde unter dem Einfluß Courbets zeigt, war nur der Anfang des Künstlers, nicht des Malers. Auf dem weißen Porzellan setzten sich die schönen Farben von selbst. Er wäre wohl ewig Porzellanmaler geblieben, wenn nicht damals die schlimme Erfindung des Porzellandrucks diese blühende Technik vernichtet hätte. Wieder einmal wurde der Niedergang eines Gemeinwesens zum freundlichen Schicksal für einen einzelnen. Der Junge war in verzweifelter Lage; der kühne Wunsch, in Sèvres anzukommen, schien aussichtslos. Eines schönen Tages geht er in der Rue du Bac, wo später Whistler seine Wohnung einrichtete, spazieren und sieht einen Laden, wo eine Art durchsichtiger Stores für kirchliche und alle möglichen Zwecke gemacht werden. Das Geschäft blüht, der Besitzer sucht nach Arbeitern. Renoir geht hinein, um sich anzubieten. Der Meister macht keine Umstände; da ist das Atelier, am nächsten Tag kann er anfangen, den Store zu 30 Francs. Renoir langt sich einen menschenfreundlich blickenden Arbeiter, läßt sich die Sache zeigen. Am Ende der ersten Woche ist er der beste, am Ende der zweiten verdient er 100 Fr. pro Tag, weil er die Stores zehnmal so schnell als die anderen fertig bringt. So erwirbt er das Geld um den Kursus in der Ecole des Beaux-Arts zu bezahlen, wo er bei Gleyre die Monet, Bazille und Sisley trifft. Den Sommer gehen sie zusammen nach Fontainebleau. Hier findet Renoir den alten Diaz, der sich des angehenden Malers annimmt, ihn in der höheren Kunst unterweist und ihm gestattet, zuweilen bei seinen Farbenlieferanten auf das Konto des Alten zu borgen. Die jungen Leute machen ihre dunklen Landschaften nicht schlechter als die 1830er, bis ihnen eines Tages Manet die Augen öffnet. Es war im Jahre 1862. Damit war die Courbet-Zeit noch nicht vorüber, wie sich überhaupt bei Monet, Cézanne und Renoir der Einfluß Courbets und der Manets im Anfang die Stange halten. Die Schneelandschaft Renoirs bei Vollard, die Mitte der sechziger Jahre entstanden sein muß, ist unmittelbar nach Courbets Vorbildern gemacht, z. B. nach der Schneelandschaft, die Duret besitzt. Sie ist schon weicher als die Courbets. Manets Vorbild machte die Palette zunächst flüssiger und drang auf abgeschlossene Bilder.

Als sich dann die neue Farbenlehre ergeben hatte, handelte es sich für Renoir darum, dieses Abgerundete zurückzuerobern, die chromatische Harmonie so zu vollenden, daß altmeisterliche Bilder daraus würden.

Um das Jahr 81 fällt das große Déjeuner des Canotiers; die jungen Leute unter dem Zeltdach an der ländlichen Tafel, der man soeben alle Ehre angetan hat. Es ist zum Teil noch ganz der alte Renoir, die fröhliche, dem flüchtigsten Reiz zugewandte Kunst; so in der köstlichen Stumpfnase der Grisette, die dem Hund neben ihrem Teller das Schöntun beibringt, in dem lustigen Leben der hinteren Gruppen; vor allem in dem fabelhaften Stilleben auf dem Tisch. Aber die beiden Ruderer mit den nackten Armen zeigen den Neuen, sie wirken fast wie Skulpturen in dieser Malerei.

Im allgemeinen wird die nun folgende Epoche Renoirs als die verlorene betrachtet, zumal in den Kreisen der Rue Laffitte, des Non plus ultra-Impressionismus. In Wirklichkeit ist sie vielleicht die entscheidendste für die über Renoir hinausgehende Entwicklung der Kunst.

Schon als Schüler der Beaux-Arts hatte Renoir Ingres bewundert und in den vielen Studien des Nackten, die fast alle Epochen seiner Tätigkeit begleiten, nie ganz außer Augen gelassen. Es kam ein Moment, wo er ihm näher trat als irgend einer seiner Epoche, selbst Degas nicht ausgenommen.

Degas und Renoir sind in vieler Beziehung Gegensätze, auch in ihrer gemeinschaftlichen Beziehung zu Ingres. Für Degas war Ingres der Ausgangspunkt, den er nie verleugnete, das Beste, Verehrung von entscheidendem Wert für seine Zeichnung, aber deutlich nur in dem frühen Degas, dem Maler. Für Renoir, der mit seinen Kameraden von entgegengesetzten Quellen ausging, wurde Ingres eins seiner Ziele.

Dieses Ziel gibt Renoir eine Ehrenstellung. Er besaß in diesem Moment alles, was je in ihm gesteckt hatte, in schönster Reife. Es ging ihm immer noch geschäftlich miserabel — keiner hat so lange auf die Gunst des Amateurs warten müssen; seine ersten Gemälde, von denen ich sprach, sind zuerst zu wenigen Hunderten verkauft worden, das Hagener Bild zu genau 100 Francs. Immerhin fing er in den achtziger Jahren an, Liebhaber zu finden. — In diesem Moment riskiert er alles, gerade das, was den Amateur reizte, die unvergleichliche Mache, und wirft sich rücksichtslos auf die zeichnerische Seite.

Das entscheidende Bild ist die Badeszene bei dem Maler Blanche etwa aus dem Jahre 85. Zwei nackte Frauen liegen auf ihren Badetüchern am Ufer, eine dritte steht im Wasser und droht, die eine zu bespritzen; im Hintergrunde zeigt sich eine andere im Wasser in der Rückenansicht und bindet sich das Haar; auch von einer fünften sehen noch gerade Kopf und Schulter aus dem Wasser hervor. Eine waldige Landschaft umzieht die Szene. — Ganz ingresk und von unbeschreiblicher Pracht gibt sich die Pose der beiden Frauen auf dem Ufer. Die vorderste im scharfen Profil stützt sich mit der Linken auf das Badetuch und hebt abwehrend in schönem Winkel die rechte Hand und den rechten Fuß gegen die fast ganz im Rücken gesehene lose Gespielin im Wasser. Noch glücklicher als diese Kleine und fast in der Vorderansicht ist die zweite Hauptperson am Ufer plaziert, von reicher Üppigkeit. Sie schaut auf die andere und hält in entzückender Geste das Badetuch über den Rücken. Ingres hätte es vollendeter gemacht. Renoir hält an einer gewissen Unmittelbarkeit fest und das gibt seinen Figuren eine Spur

des köstlich Linkischen, das dem Gegenstand entspricht und dem Lieblichen des Ausdrucks zustatten kommt. Nichtsdestoweniger ist das rein formale Zusammenspiel der Glieder am Ufer bewunderungswert. Diese vier Füße und vier Hände in so naher Gemeinschaft wären einem weniger starken Künstler gefährlich geworden. Ein Stilist hätte das Bild auf diese beiden beschränkt und sich begnügt, den wunderbaren Rhythmus dieser Armbewegungen zu malen. Man bedauert fast, daß es Renoir nicht wagte. Das Entsetzen in der Rue Laffitte wäre groß gewesen, das Bild noch größer. Die Bewegung schwächt sich in den anderen Figuren und die Verhältnisse sind nicht so überzeugend. Der Naturalist malte die dritte dazu, er wollte die Bewegung am Ufer erklären. Erst in der hinteren Figur, deren Arme den Kopf bekränzen, kommt wieder der reine Formenkünstler zum Wort.

Das Bild erscheint also nichts weniger als vollkommen. Denkt man es sich zwischen die kleine Perle Fragonards, die Badenden im Louvre, und die Odaliske Ingres', so verliert es nach beiden Seiten. Die Figuren haben nicht das sichere Schema Fragonards, der seine Glieder fast wie Wellenschläge teilt und die Natur unterdrückt, wo sie die Dekoration hindert; und sie sind ebensoweit von dem vollendeten Ebenmaß des Odaliskenmalers entfernt, der aus dem Körper eine einzige unsterbliche Linie machte. Renoir wollte in dem neuen Programm auf nichts des vorher Erreichten verzichten. Bedarf es des Hinweises, daß er nur auf diese Weise auch für diese höchste Kunst, in der er Neuling war, neue Werte schaffte? Er war ebenso undenkbar als Monumentalmaler wie Degas, aber er hat das was die Monumentalmalerei aus ihm gewinnen kann, den Teil, den er bringt, greifbar gestaltet. Auch er strebt nach dem Runden Ingres'; schon in sehr frühen Studien des Nackten, lange bevor er nach Italien ging, reduziert er die Form, um geschlossenere Massen zu erhalten. Es geschah durchaus nicht im Sinne der michelangelesken Modellierung, die das französische Barock kennzeichnet. Dafür ist Renoir viel zu solide. In mächtigen Umrissen heben sich seine Einzelgestalten, die er mit Vorliebe in einem halben Profil zeigt, von dem Himmel ab. Eine der schönsten, die Durand-Ruel in einem Cabinet de toilette versteckt, 85 datiert, wirkt wie ein Cloisonné[1]. Sie kehrt dem Beschauer den Rücken und greift mit beiden Händen in die kastanienbraunen Haare, auf denen schwere blaue Reflexe liegen. Eine Venus Anadyomene neuer Art. Sie sitzt an einem Abhang, die Füße in das Badetuch geschlungen; daraus wächst die ungeheure Linie über dem prachtvoll gewölbten Bauch, die schöne Brust, läuft spitz in die Armkugel hinein und dann weit hinaus in den kolossalen Winkel des Armes. Die scharfe Kontur ist nur aus den vollkommen verschiedenen Behandlungen des Fleisches und der Luft gewonnen nicht aus Farbenkontrasten. Diese Malerei unterscheidet sich energisch von der früheren und späteren Epoche. Es ist eine glatte und feste Fläche die sich auffallend von der Umgebung, dem Hintergrund u. s. w., wo die ganze helle Palette Renoirs auffallend skizzenhaft spielt, unterscheidet. Vor diesem Werk kann man dreist von monumentaler Wirkung reden.

---

[1] Hier abgebildet.

Eine Reise nach Italien verwischte die Härten dieser Zeit. Renoir ging nach Venedig und malte wundervolle Landschaften. Hier besorgte er sich Empfehlungen an Richard Wagner, seinen und Fantins Gott, und hat in Palermo, trotzdem er die Briefe verloren hatte, während einer kurzen Sitzung den Kopf des Komponisten gemacht, in einer höchst merkwürdigen, aber notgedrungen flüchtigen Auffassung, von der Wagner scherzend sagte, der Kopf gliche einem protestantischen Pfarrer.[1]

Nach Paris zurückgekehrt, mit der Sonne des Südens in der Palette, begab sich Renoir wieder an das Studium des Nackten und fand jetzt den Höhepunkt seiner bewunderungswürdigen Fleischmalerei. Immer sind die Mittelpartien seiner nackten Körper prachtvoll gebildet. In den Extremitäten treibt ihn der Wunsch zu runden, und die Unfähigkeit, auf den malerischen Effekt zu verzichten, zuweilen zu Deformationen, die nicht gelöst erscheinen. Immer kämpft der Maler, der die Erscheinung so malerisch wie möglich geben, das Fleisch so verlockend wie in seinen Studien ausstatten möchte, mit dem Rest. Auch in der Farbentechnik sucht er bis heutigen Tages, und wenn seiner letzten Periode mancher Vorzug der früheren abgeht, die Bereitung des Malgrundes hat er erst in späten Jahren gefunden, diese gefestigte Pracht, die Monets Bilder schmerzlich entbehren. Als er die Zeichnung in den Vordergrund stellte, reduzierte er das Ölige seiner Farben. In der Zeit des Bildes bei Blanche blieb die Leinwand so trocken, daß der Bestand dieser Werke gefährdet erscheint. Diese Trockenheit, die auch das Bild im Luxemburg, die jungen Mädchen am Klavier, zeigt[2], macht gewisse Deformationen der Körper, zu denen das Streben nach Rundung leicht verleitet und die sehr vielen Renoirs eigentümlich sind, noch peinlicher bemerkbar. Aber, Renoir teilt auch diese Adelsverwandtschaft mit Rubens, nie so tief sinken zu können, daß seine Schwäche nicht noch fähig wäre, Abnormitäten von Schönheit hervorzubringen. Seine skrofulösen Frauen tragen immer noch königliche Eigenschaften. Mauclair sagt in seiner Studie[3] über Renoir sehr richtig, daß man immer zwischen den „Fehlern der Armut und denen des Überflusses" unterscheiden müsse. — Rubens ersetzte mangelnde Harmonie durch die reißende Kraft seines Temperamentes. Der Nachkomme hat sich mit der kleineren Fläche zu begnügen. Er ist groß, wo er sich zusammenzieht; Rubens bleibt, auch wo er sich ganz ins Ungeheuerliche verliert, ein toller, aber siegreicher Gott.

Also auch Renoirs unübersehbar fruchtbare Schöpfung ist trotz ihrer Vollendung in vielen Teilen Fragment. Vielleicht, weil nur so alle ihre Werte erhalten bleiben konnten. Auch Renoir hat, ohne viel Zeit mit Grübeln zu verlieren, in zahllosen Werken mit seiner göttlichen Begabung Wucher getrieben. Wenn andere vor lauter

---

[1] Es war am nächsten Tag nach der Vollendung der Parcivalpartitur. Außer Renoir war noch ein deutscher Konkurrent zur Stelle, der ebenfalls ein Porträt malen wollte. Wagner willigte ein unter der Bedingung, daß die Sitzung nicht länger als zwanzig Minuten dauerte, und Renoir hat in der Tat nicht länger gebraucht. Das Bildchen befindet sich bei Herrn de Bonnières und interessiert mehr als Kuriosum. Eine bessere Wiederholung machte Renoir, ebenfalls sehr skizzenhaft, im Jahre 93 für Cheramy, der sie noch besitzt.

[2] Durand-Ruel besitzt eine ungleich bessere Wiederholung.

[3] L'Art Décoratif No. 41 und No. 42 (Februar und März 1902) mit zahlreichen Abbildungen.

Ringen die Hände tatenlos lassen, hat er selbst da, wo sich die Geschicke der Zukunft bewölkten, geschaffen und geschaffen, in dem Glauben der Einfalt, daß nur die Arbeit lösen könne, was die Arbeit schuf. Wie ein wundervoller Strom, in dem sich zauberische Gebilde spiegeln, fließt sein Werk; und heute, wo die Hand unter der Anstrengung der Jugend, dem grandiosen Selbstopfer der Zeit, da man sich nur im Freien der Natur nahe genug glaubte, die Kraft verliert und kaum noch den Pinsel zu halten vermag, noch heute gilt nur der Tag für Renoir nicht als verloren, der ihm erlaubt, wenigstens den Stift in die gichtgekrümmten Finger zu nehmen.

* * *

Der Kreis um diesen grossen Helden der Malerei entzieht sich heute noch der abschliessenden Betrachtung. Der Degassche Einfluß drängt sich überall auf, der Renoirsche ist viel verborgener Art. Wollte man alle, die ihm verdanken, nennen, so wäre die Reihe unübersehbar. Sie enthält so verschiedene Elemente, wie Seurat und Carrière, Gauguin und Maurice Denis. Er hat viel zu viel, viel zu Verschiedenes geschaffen, als daß man heute schon von einer Schule Renoirs reden könnte. Die unmittelbaren Anlehnungen, die Fauchet und andere versuchen, sind zunächst nur als eine rein technische Tendenz bemerkenswert, die dahin zielt, wieder zu soliden Leinwänden zu gelangen.

Mittelbar aber wird Renoir weit über seine Zeit hinausgehen. Er ist unter den Impressionisten der reinste Künstler im Sinne der Überlieferung, der über den großen Fortschritten seiner Zeit nicht die alte Lehre vergaß, daß zur Malerei vor allem das Malen gehört; und wo und wenn immer in Frankreich gemalt werden wird, wird Renoirs Schöpfung als Exempel dienen.

Renoirs und die seiner drei großen Freunde. Vielleicht wird das Exempel später etwas anders wirken, als es heute uns, den Mitlebenden, dünkt. Vielleicht kommt eine Zeit, die, bei aller Schätzung der überwältigend persönlichen Tat dieser Heroen, auch sie nur als eine schwer betroffene Konsequenz des Bruchs betrachtet, den der große römische Barbar David vollzog, und in ihnen die letzten Opfer der Revolution sieht, die alle die großartigen Handwerkstraditionen des Landes, und so auch das göttliche Rezept, nach dem Watteau gemalt hatte, zerstörte. So erhaben ihre Namen in der jungen Geschichte, die sie einleiten, glänzen, sie sind alle nicht frei von der Tragik ihrer mutigen Tat. Sie aßen an einer neuen Tafel, die zuweilen die kostbarsten Leckerbissen trug, an die die Alten kaum gedacht hatten, zuweilen des Notwendigsten entbehrte, das für die Alten Salz und Brot war.

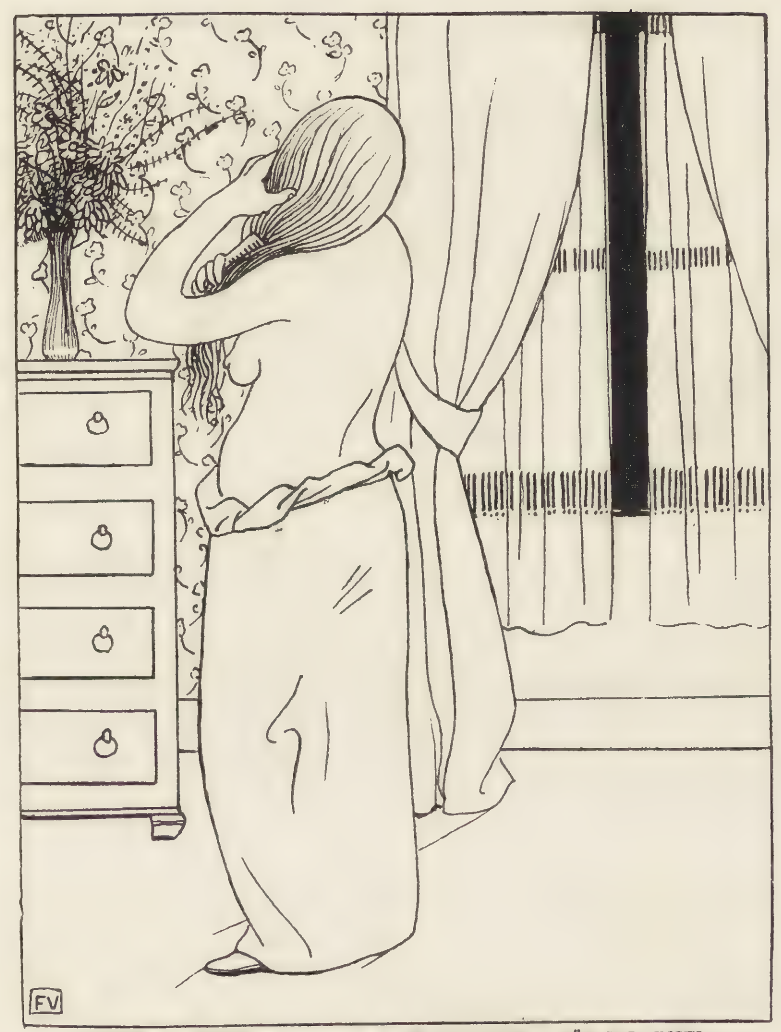
Die Alten hatten nicht nur einen Komplex von Überlieferungen für die Komposition. Ihr größter Schatz war das Wissen rein handwerksmäßiger Art, die Kenntnis der Verfahren, denen die Tafel, die Leinwand, die Farben auszusetzen war, bevor sie an das eigentliche künstlerische Werden dachten; eine Erfahrung, die jeder großer Techniker unter ihnen vermehrte, ohne das Überkommene hintenan zu setzen.

Die Unsrigen haben ohne diese Elementarschule geschaffen, und so leicht es den Alten fiel, wenn sie ihr Handwerk besaßen, so schwer wurde es den Heutigen, die oft dem Zufall, der flüchtigen Eingebung, einem blinden Tappen, ihre Erfahrungen verdanken und zuweilen den schlimmsten Gefahren, ungeheuerlichen Anstrengungen zu trotzen hatten, um das Gewonnene ihrem hohen Sinne gemäß auszugestalten und zu ergänzen.

Sie hatten nichts gelernt; ein paar von ihnen kamen aus den untersten Schichten des Volkes; revolutionär waren sie alle, und das, was man ihnen beibringen wollte, solange sie die Geduld hatten, auf andere zu hören, war so törichtes Eintagswerk, daß der Widerstand sie trieb, den Wert der Lehre überhaupt zu leugnen und bei der Natur anzufangen. Daher die Unruhe in ihrer Laufbahn, zuweilen in ihren Bildern, daher das im letzten — allerletzten — Sinne Notbehelfartige, Stückwerkhafte ihrer Kunst. — Umsomehr gehören sie zu uns, vielleicht nur zu uns. Vielleicht werden ferne Epochen sie von sich weisen, aber man wird dann auch uns selbst aus der Geschichte streichen müssen und damit eine sehr starke Epoche. Denn nichts äussert diese Kunst entschiedener als die hartnäckige, revolutionäre Stärke unserer Zeit. Diese Schöpfung aus dem Instinkt konnte nicht in belanglosen Tagen wachsen.

Zeigt sie nach oben, wird aus diesen mächtigen Fragmenten eine einheitliche, große Macht, die aus sich selbst heraus weiter ihre Kräfte gewinnt, ohne zu den Quellen der Alten zurückzukehren — das ist die Frage. Wir werden eine Reihe von Organisationsversuchen betrachten, die aus den Taten dieser Vorgänge Folgen ziehen. Die Konsequenz scheint so sicher, daß man kaum an dem guten Ausgang zu zweifeln wagt. Es entsteht trotz alledem die Pflicht, das Relative dieser Folgerichtigkeit nicht ganz aus den Augen zu verlieren.

Monet, der den ganzen Kreis beeinflußte, nachdem er von Manet genommen hatte, ist die verlockendste Erscheinung. Er war der erste, der Schlüsse zog; er tat es mit der barbarischen Rücksichtslosigkeit, die zu allen Entscheidungen gehört. Wirkt in den großen Vieren noch ein persönlicher Reflex der alten Kunst, auch wenn sie damit nach ihrem Gutdünken verfuhren, Monet ist ganz das der Zeit entsprungene Kind, der kühne Prolet, der nur auf sich vertraut, auf seine Kraft, seine Vernunft und — sein Glück. Gelänge es uns nicht, bei ihm das Relative zu erkennen, so hätten wir den Louvre aus unseren zukünftigen Betrachtungen auszuschließen. Denn von Monet an führt der Weg unaufhaltsam immer weiter von den Alten fort. Es frägt sich, wo er endet.



NACH EINER ZEICHNUNG VON FELIX VALLOTTON FÜR DIE „INSEL“

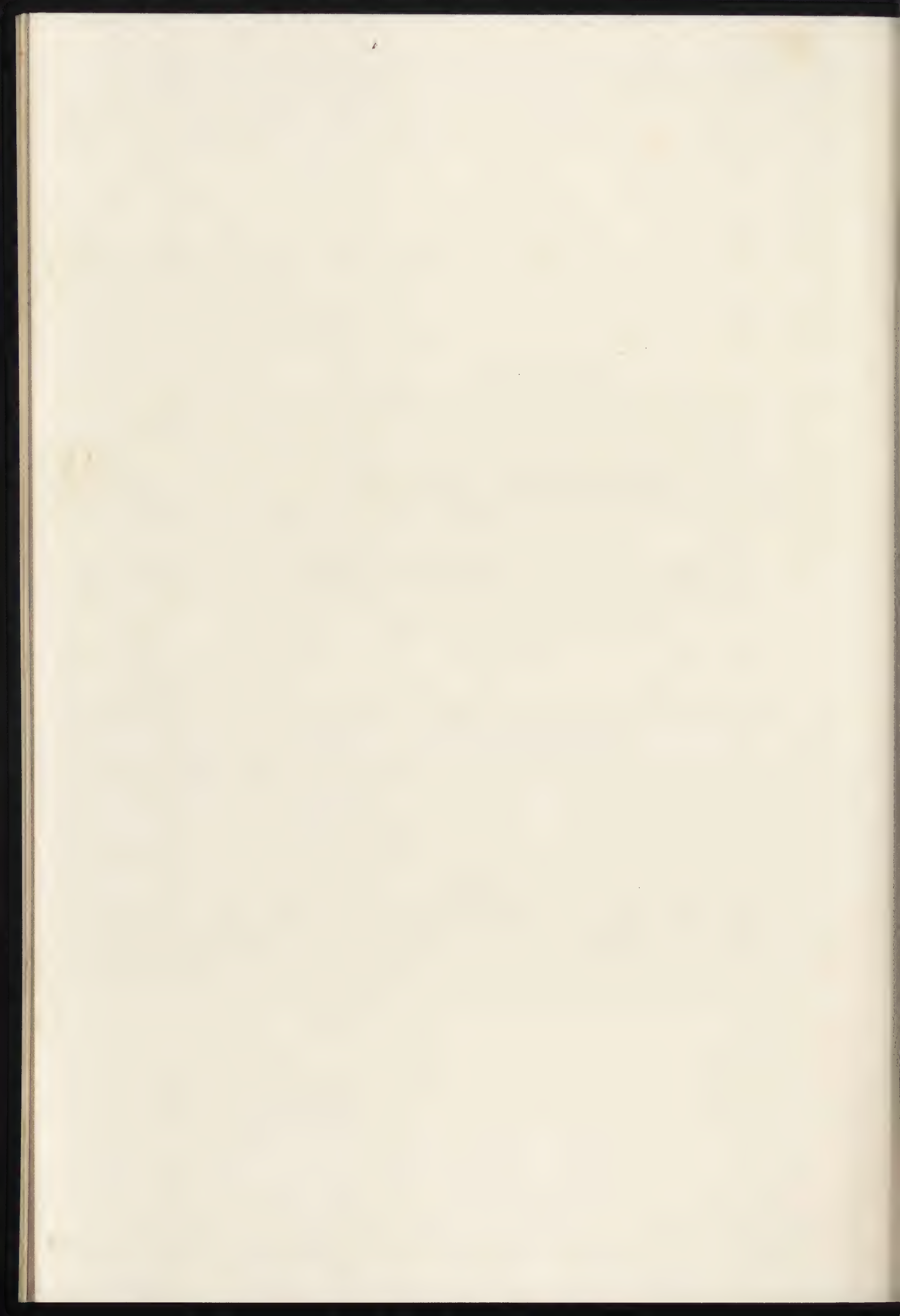


NACH EINER ZEICHNUNG VON FELIX VALLOTTON FÜR DIE „INSEL"

DRITTES BUCH

FARBE UND KOMPOSITION IN FRANKREICH

I. DIE FARBE



EIN RÜCKBLICK: TURNER UND CONSTABLE

Die vier Größten der Generation von 1870, Manet, Cézanne, Renoir und Degas sind wie vier prächtige Fontänen, die einem weiten Bassin entsteigen. Sie heben sich ruhig und breit in die Höhe, immer nur dem Himmel zustrebend und je weiter sie sich erheben, desto einsamer wird es um sie, ihre Spitzen scheinen fast der Beziehungen untereinander zu entbehren.

Aber wenn es oben einsam ist, um so bewegter wird es unten, wo die Wasser herniederfallen. Ein vielköpfiges Volk regt sich, um in vielen Kanälen das belebende Naß wegzuschaffen auf den riesigen Acker, der lange vertrocknet war und der Hilfe aller bedarf.

In wieviel Krümmungen auch alle die Kanäle und Kanälchen sich winden, alle kommen aus demselben Bassin und alle führen zu demselben Acker, zu derselben Befruchtung weiter. Man kann den Acker nüchtern die moderne Dekoration nennen, wir haben noch keinen besseren Namen und wissen noch zu wenig von ihm, obwohl schon wundervolle Blumen, deren Pracht wir kaum mehr hoffen durften, ihm entsprießen. Nur soviel ist gewiß, daß all diese fruchtbaren Zuflüsse nicht ohnmächtig verlaufen können, mag die Ernte auch noch weit sein.

Wir sahen in dem Kreise, den wir mit einigem Recht der Schule Cézannes zurechneten, einen der vielen Zweige, den jüngsten. Die übrigen Impressionisten verfolgten zunächst das Lichtproblem und schufen einen der mächtigsten Kanäle. Wenn nachfolgende Generationen kaum die Wichtigkeit begreifen werden, die von den Kunstgelehrten des Tages der Formulierung dieses Problems zugelegt wird, das so selbstverständlich als Instinkt-Fortschritt erscheint, wie die Philosophie Nietzsches; sicher ist die Lösung glänzender und umfassender gelungen, als sich die ersten Anreger haben träumen lassen.

Man versteht heute nicht mehr recht, daß gerade in dem Déjeuner sur l'herbe der Anfang der Freilichtmalerei erblickt wurde. Das Entscheidende in Manet war noch etwas anderes. Das Jahrhundert hat keinen zweiten Künstler von dieser Gewalt des malerischen Ausdrucks besessen. Solche Leute haben mehr zu tun, als konsequent zu sein. Manet war sich der Bedeutung seiner Malerei für die Koloristik der Zukunft kaum ganz bewußt; er fühlte sich den Velasquez und Goya näher

als Turner. Er bediente sich seiner Mittel mit natürlicher Selbstverständlichkeit nicht mit dem stets bewußten Willen des Schulmalers und brauchte sich durchaus nicht in der Sonne braten zu lassen, um schöne Farben zu finden. Das Größte an ihm ist die angeborene und ganz seiner Anlage gemäß kultivierte Gestaltungskraft, nicht die allgemein gültige Intelligenz des Mittels. Er hätte auch mit Tinte malen können. Das Mittel haben andere nach ihm unendlich viel weiter gebracht, und wenn es lediglich darauf ankäme, recht farbig und sonnig zu sein, würde heute jeder d'Espagnat oder Valtat über ihm stehen. Im Vergleich zu der Lichtentwicklung, die unter Monets Schule vor sich ging, erscheint er eher als Dunkelmaler, und zumal das Frühstück mit seiner bleichen Pracht hat nichts mit dem Farbengepränge unserer Tage zu tun.

Vergessen wir, bevor wir uns diesem neuen Glanze überlassen, nicht, daß die Lösung dieses vielgerühmten Farbenproblems nicht alle unsere Begierden stillt, daß die Freude an dieser Eroberung nicht der Verehrung nahen darf, die den Heroen gebührt. So groß wie die Manet, Cézanne und Renoir, ja auch Monet, vor den siebziger Jahren waren, als noch nichts von der spezifischen Farbenlehre des Impressionismus in ihnen wirkte, sind sie später nie wieder geworden. Damals entflammte sie eine größere Sache, ein Problem der Menschheit, das gewaltig nach Symbolen verlangte, und man würde ihren Enthusiasmus gering schätzen, wollte man ihn auf die Farbenechtheit dieser Symbole untersuchen. Damals waren sie die größten Schöpfer. Ihre Bilder schossen in die Welt wie gewaltige Schiffe, die vom Stapel gelassen werden, und die Welt wird kaum je wieder ein solches Schauspiel erleben, von dem man, als es geschah, nur den aufspritzenden Gischt bemerkte.

Nach dieser stärksten und feierlichsten Kundgebung des neuen Geschlechtes, empfand es die Pflicht, sich einzurichten und das revolutionäre Werk des Instinktes durch einen glänzenden Ausbau zu rechtfertigen. Dem Farbenproblem galt natürlich seine nächste Sorge.

* * *

Das Recht auf Farbe, das sich das neue Geschlecht eroberte, hatte vor ihm ein Künstler schon frei geübt, der in dem Jahrzehnt starb, in dem der Schöpfer des Déjeuner geboren wurde, der Erwecker zwei verschiedener Generationen in Frankreich: Constable, der Große. Monet ist ohne ihn und Turner kaum denkbar.

Die Kunstgeschichte wäre schon außerordentlich interessant, auch wenn sie nicht von Kunst handelte. In den Willensübertragungen von einem Land auf das andere, in den unbewußten Beeinflussungen der Rassen untereinander, in dieser höheren Politik der Völkerinstinkte steckt eine rein psychologisch tief ergreifende Lehre.

Wir haben früher van Dycks Übersiedelung nach London gesehen. Was damals England dem Kontinent entnommen hatte, gab es in Gainsborough und Reynolds zurück. Gainsborough beeinflußte Fragonard und dieser gab wiederum

den leichten Frauenporträts von Lawrence. Im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts riefen Constable und Genossen, die in England selbst ohne Schule blieben, auf dem Kontinent die mächtigste Bewegung unserer Malerei hervor. Sie gaben gleichzeitig Delacroix und dem Paysage intime. Ein halbes Jahrhundert später finden Monet und Pissarro in London Turner, der von Claude ausgegangen war und unter seinen Landsleuten für verrückt galt, und begriffen Constable tiefer als die von 1830. Ihr Genosse Legros siedelt sich in London an zum Nutzen der Jungen in England. Zehn Jahre später gibt Monticelli den Schotten. Und, wenn man das Spiel fortsetzen will, wiederum ein Jahrzehnt später bringen vereinzelte Engländer wie Conder und Beardsley die französische künstlerische Kultur, wiederum verwandelt, in die Heimat zurück, die wiederum mit der neuen Gabe den Kontinent befruchtet.

Turner besitzt das größte Prestige unter diesen Anregern, die das Land immer wieder hervorbrachte, ohne etwas Rechtes mit ihnen anfangen zu können. Es scheint fast ein Spleen, daß gerade dieser Maler in England zur Welt kam, so wenig vermag man beim ersten Anblick der letzten Epoche des Malers das Heimische zu erkennen. Aus Claude Lorrain machte er eine dürre Ruine, die unter dem Flammenzauber seiner Koloristik verblich, und steuerte den verwegenen Zielen zu, an die der stille Claude bei seinen sanften Lichtspielen nie gedacht hatte. Es mag nicht lediglich Zufall gewesen sein, daß er der erste war, der das merkwürdige Monstrum unserer Zeit, eine Eisenbahn, malte. In den Phantasien der National Gallery zittert der Geist des Menschen von heute.

Trotzdem ist die erste Beziehung zwischen dem Engländer und dem frühen Impressionismus recht äußerlicher Art, und vor die Wahl gestellt, wird man Turner trotz alledem mehr Claude Lorrain als dem Claude Monet der siebziger Jahre verwandt finden. Er war ein eminenter Meister des Tons und kam durch fortgesetztes Degradieren zu starken Farbenpolen, nicht durch den reinen Kontrast, wenn er auch den Wert reiner Gegensätze erkannte. Nicht so sehr seine Palette, sondern sein Liber Studiorum zeigt seinen Ursprung. Er verachtet das Werkzeug der Impressionisten, den grausamen Haken, der die Fläche teilt. In wunderbaren vollen Schwingungen löst sich die Materie; er gleitet über die Fläche, die Monets Pinsel beackert.

Turner war zuerst ganz Engländer; gerade die Beziehung zu Claude ist das Englische an ihm, die Liebe zu der pittoresken Ruine, die tief in der englischen Malerei wurzelt und Bonington zuerst auf den Pfaden Girtins zeigt. Die Erinnerung an Gainsborough vertiefte diese Vorliebe. — Bei Cheramy findet man eine kleine Landschaft des großen Porträtisten der Miss Siddons; ganz blond, ganz duftig, unerhört fein im Ton, feiner als es je Turner gelang, ohne jede Ruine, aber von einer Großartigkeit der Auffassung der beiden ganz in die Atmosphäre gehüllten Reiter, daß alles, was nachher in diese Landschaft gebaut wurde, grob und zudringlich erscheint. MacColl erzählt in seinem „Nineteenth Century Art“ von frühen Skizzen Gainsboroughs, an denen sich Turner und Constable[1] begeisterten; Turner

[1] In den Lectures on Landscape sagt Constable von den Landschaften Gainsboroughs: „In looking at them we find tears in our eyes and know not what brings them.“

verdarb sich die Augen daran. Was Turner aus sich selbst heraus fand, war der Rhythmus seiner Schwingungen, über den uns Ruskin glänzend belehrt hat; die Schöpfung einer Vision, die die Romantik Claudes zu einer Phantasie der Luftströmungen gestaltete und mit Sonnenstrahlen spielte wie Poussin mit Bacchanten. Hier allein war Turner von unbegreiflicher Eigenheit, und erst in unseren Tagen vermag die Kunst, die aus dem Impressionismus herauswächst, der letzte Monet und noch mehr die Schule Signacs, dem genialen Einfall des Meisters zu folgen, um ihrer nüchternen Doktrin ein wenig Rhythmus beizumischen.

Dagegen war Constable der Kolorist, der stärkste Gegensatz Turners. Er vergaß, wie er sagte, vor der Natur alles, was er je von Bildern der anderen gesehen hatte, um sich nur auf sein Auge zu verlassen, und dies entdeckte da, wo Turners Phantasie zum Rhythmus griff, ein Farbenteilchen neben dem anderen die „glittering points", von denen MacColl in seiner glänzenden Studie über Constable spricht [1].

Dieser wurde der Lehrer. Die von 1830 hatten nur die Ehrlichkeit in ihm gesehen, die von 1870 fanden seine Farbe. Selbst Manet ist in Constable enthalten; es gibt Skizzen von Marinen des Engländers, ohne eine Spur von Braun, in dem leuchtenden Weiß, dem tonreichen Grün und dem farbigen Grau der Spanier, mit einem unerhört nervösen und gleichzeitig ganz auslaufenden Pinsel gestrichen, der aus einer Arabeske die Natur formt. Sie könnten von Manet signiert sein. Eine der schönsten ist hier abgebildet.

Die späten Skizzen Constables sind wertvoller als seine meisten berühmten Bilder. Sie sind nicht anders, sie enthalten nur mehr von dem, was man an den Bildern liebt. Bei Herrn Cheramy hängt das „Jubilee at East Berghalt", die Volksmenge, die den Jahrestag von Waterloo feiert und sich um einen am Galgen hängenden, ausgestopften Napoleon amüsiert. Das Gelb und Weiß der großen Fahne über dem wimmelnden Volkshaufen, der aus schwarzen und weißen Punkten besteht, die Bewegung aller Details auf dem kleinen Fleck — Häuser, Luft und Licht scheinen mit zu gestikulieren — dieser Impressionismus ist nie wieder gemacht worden. Oder das kleine koloristische Wunder der Gruppe von blitzend roten Soldaten und blau, gelb und grün gekleideter Frauen auf dem Hügel, Miniaturen mit dem vollen Pinsel, in einer Landschaft aus ein paar hingewischten blauen Baumgruppen — das Höchste, was Vollendung geben kann.

Constable und Turner machten die moderne Landschaft; Constable kommt ursprünglich der größere Anteil zu. Die Frage, was Turner zurückliess, ist noch lange nicht geschlossen und wird noch viele Überraschungen bringen. Sie kommt erst heute aufs Tapet. Über den anderen ist nicht mehr zu reden, und seine Folge ist unverlierbar, solange es noch Künstler gibt, die etwas von der Natur wollen und sich den tiefen Sinn des Wortes, das der alte Constable sagte, anzueignen wissen: „I never saw an ugly thing in my life."

---

[1] Nineteenth Century Art (James Maclehose Sons, Glasgow), S. 74.

CLAUDE MONET

Die Hauptperson auf einem Gemälde ist
das Licht, in das alle Dinge getaucht sind.
Taine.

Die Resultate aus den beiden Engländern konnten in Paris nicht sofort hervortreten. Die Leute, die sich ihrer bedienten, folgten zunächst der heimatlichen Richtung der Courbet und Manet.

Auch Monet hat ein Mahl im Freien gemacht, und es entstand zu der Zeit, da Manets Stern unter den Freunden am glänzendsten erstrahlte; es ist blonder, sanfter, zierlicher als des Älteren, wie Morgengrauen vor schönem Sommertag. Monet hat unter dem Einfluß seines Freundes fabelhaft eindrucksvolle Werke geschaffen, sein großes Porträt der Dame mit dem prachtvollen grünen Rock, das sich wie das erstgenannte Bild in deutschen Händen befindet, zählt unter den Repräsentationsbildern aller Zeiten. Ganz unabhängig wurde er erst, als er seiner Muse ein bescheideneres Gebiet zuwies, das für die heroischen Taten eines Manet zu klein war, durch Monet aber zu einer großen Welt neuer und schöner Reize gemacht wurde.

Monet ist ebenso sehr Talent, wie Manet Genie war. Das Talent bei ihm ist das brillant geschulte Auge und die Energie, ihm zu gehorchen. Es fehlt die einem Manet eigentümliche starke und ganz ursprüngliche Reflexwirkung auf größere Empfindungskomplexe. Manet hatte mehr Gehirn; Monet regt scheinbar nur das Auge zum Denken an; man kann verfolgen, daß, je älter er wird, desto mehr ein fast wissenschaftlicher Wille die Form ausbildet. Aber wer den Monet der siebziger Jahre liebte und damals nicht schon ein alter Mann war, wird ohne Enttäuschung den Wandel mitmachen, den der Künstler als notwendig erkannte. In den Landschaften dieser Zeit spricht ein die Komposition vollkommen bestimmender Stil, der auf den Sinn wie Poesie wirkt. Es ist nicht der große Stil Manets, sondern eine wohltuende Lyrik, die den breiten Akkorden aus dem Wege geht, um desto anmutiger im Schlichten zu sein.

Die schönste Landschaft, die die Welt — unsere Welt — besitzt, die Umgebung von Paris, hat in Monet die schönste künstlerische Darstellung gefunden.

Das unendlich Weibliche, die Sinne Umschmeichelnde dieser Zone, der Takt, wenn man bei der Natur von Takt reden kann, das Prickelnde, das auch die Pariserin besitzt und das bei ihr, was man auch gegen sie sagen mag, immer lieblich und kindlich bleibt, alles das steckt in den Monets aus der Zeit, da er in den Dreißigern war.

Die Pariser können ihrem Stern nicht genug danken, diese Landschaft so nahe bei der Hand zu haben. Was sich von Monet sagen läßt, kann man auf die ganze Pariser Kunst anwenden; ja auf die ganze Jahrhunderte alte Kultur dieser Stadt. Die Berliner sind seit Jahrhunderten des Sonntags in den Grunewald gegangen, wenn sie nicht vorzogen, in der Stadt, in den Kneipen zu bleiben; sie hätten seitdem nicht so viel Häßliches verbrochen, wenn sie ein St. Cloud, ein St. Germain, ja nur einen Kilometer Seine gehabt hätten. Wer in Paris als Arbeiter gelebt hat, für den ist die Erinnerung an einen schönen Sonntag draußen in Veteuil, wo Monet malte oder irgendwie an der Seine — es gibt nichts Häßliches um Paris — wie die Erinnerung an weiß Gott was für schöne Dinge. Man hofft immer, etwas Schönes zu erleben, wenn man hinausfährt, und glaubt immer, etwas Schönes erlebt zu haben, wenn man später daran zurückdenkt. Es ist im Gefühl etwas Ähnliches wie der psychische Wert des Kunstgenusses, dessen Wesen man am nächsten kommt, wenn man ihn sich als Erinnerung an Glück vorstellt. Es ist in der Tat nicht nur die Natur, die man draußen genießt, auch nicht lediglich der große Kontrast zwischen Großstadt und Land, sondern die merkwürdige Schickung, daß man gerade dieses Land bei dieser Stadt findet, etwas so ganz Entgegengesetztes und gleichzeitig so durchaus dazugehöriges. Großstädte sind Monstren, hässliche Zufälligkeiten am reinen Körper der Erde, die sich hier und da vorfinden wie Warzen auf der Haut. Diese eine Stadt ist schön, und sie scheint nicht von außen dazu gekommen, sondern aus dieser Erde gewachsen. Sie kann immer nur hier liegen. Wäre sie nicht da, so würden auch die Wälder nicht sein, die sie umgeben, die Hügel, von denen man zu ihr hinabsteigt, das Wasser, in dem sie sich spiegelt. Alles ist hier Beziehung auf Paris oder scheint so; eine Beziehung, die so natürlich wie möglich durch das wundervolle Menschenwerk erleichtert wird, das man überall hier im Verein mit der Landschaft findet. Ist es Zufall, daß von den vielen Fürsten, die seit erklecklichen Zeiten in dieser Landschaft, jeder nach freistem Gutdünken, gebaut haben, nicht einer verkannt hat, was er ihr schuldig war. Ludwig XIV scheint nur wegen der Gärten von Versailles und Franz I. nur der Front von Fontainebleau zuliebe dagewesen zu sein. Man glaubt in dem Wesen dieser Natur das glückliche Temperament der Menschen wiederzufinden, die Paris gemacht haben; Menschen, die wissen, was Kunst ist, weil sie Natur besitzen.

Es ist ein großer Schritt von der Landschaft um 1830 zu Monet. Unter dem schweren Schritt Millets mußten all die süßen Liebespaare, die den Watteaus und Fragonards gesessen hatten, erstarren. Die herbe Kunst dieses ganz nordischen Temperamentes fand hier monumentalen Ernst. Die Poesie der Corot und Diaz weckte die Lyrik wieder, ohne gerade von dieser Landschaft etwas zu sagen. Der

große Rousseau fand, als er mal einen Holzhauer im Walde erwischte, das schöne Wort, das Burty berichtet: „Wißt Ihr den Unterschied zwischen einer Eiche und einer Latte? — Aus einer Eiche macht man eine Million Latten, aber Millionen Latten machen keine Eiche.“ Er aber vergaß über dem Baum die Bäume. Dupré und Daubigny steckten tief im Wald und scheinen uns heute schon wie Waldmenschen. Wüßten wir nicht, wo sie gemalt haben, würden wir nie glauben, daß auch ihr Modell vor den Toren von Paris lag. Sie alle gingen in den Wald und malten, und es kommen dem Betrachter ihrer Bilder fromme Sagen, wie die der Genoveva in den Sinn. Monet blieb auf dem Hügel und schaute. Sein Blick glitt über die Gärtenterrassen zum Wasser hinab, folgte dem koketten Geschlängel des Flusses mit den eiligen Schiffchen und den lauschigen Inseln, verlor sich in die Täler, stieg jenseits wieder den waldigen Hügel hinan und säumte die große Linie am Horizont, die im Sonnenlicht leuchtet. Monets Landschaften haben Gesichter wie Bilder von Tintoretto; er hat die Physiognomik der Natur studiert; ein Porträtist, der weiß, was er zu geben hat.

Thoma hat eine deutsche Landschaft gemacht mit den Mitteln, deren es bedurfte, um ihre Eigentümlichkeit, wie sie den Deutschen erscheint, zu geben; Monet und Pissarro haben eine französische Landschaft gemalt. Der Unterschied sagt ebensoviel vom Land wie von den Leuten, ja, der ganze Rassenunterschied liegt darin. Die Sonne scheint auch über den Tälern des Odenwaldes; ein französisches Temperament würde sich auch hier des Lichtes und der Farben erfreuen; die Deutschen haben ihre Schwermut darin gefunden. Neu ist wohl nur dieser Ausdruck von treuherziger Melancholie an Thoma, das Mittel ist erschreckend altbacken, ohne das Schöne der Alten zu geben, und rührte er nicht an dieses Gefühl aus der Rumpelkammer des lieben Deutschtums, würde man kaum auf ihn achten. Als Maler ist Thoma Kolorierer, das heißt, er streicht seine Flächen an und verfährt bei der Wahl seiner Farben nach rudimentären Grundsätzen, die zuweilen kuriose Resultate geben. Die künstlerische Schöpfung ist bei ihm beendet, sobald die Zeichnung fertig ist, und was diese fertig erscheinen läßt, ist primitiver Verzicht, die Nachhilfe mit groben Mitteln auf aus der Urväterzeit her gewohnten Bahnen. Der Franzose läßt sich nicht mit dem Deutschen vergleichen, pflegt man zu sagen und hat darin recht; nur daß man's nicht kann, spricht in diesem Fall nicht für den Deutschen. Man könnte sich vielleicht die beiden Temperamente als verschieden wirkende, optische Apparate vorstellen; der eine, der Thomas, läßt alles was Farbe und Licht ist, durch und fängt nur die Linien auf; der andere, der Monets, gibt diese Erscheinungen, wie sie dem farben- und lichtempfindlichen Auge erscheinen. Reduktionsmethoden sind beide wie alle künstlerische Versuche gegenüber der Natur; der einzige Unterschied ist, daß die eine schon vor einigen Jahrhunderten nicht schlechter geübt wurde, während die andere erst heute entdeckt worden ist und unsere Erfahrung verzehnfacht hat. Man kann ganz andere Dinge, wenn man Monet kann, man kann mit Thoma nichts Neues. Denn die Geschichte mit dem Gemüt hat nichts mit der Sache zu tun. Man wird in Deutschland zu dem grausamen Axiom ge-

trieben, daß sich die gemütliche Suggestibilität im umgekehrten Verhältnis zu dem künstlerischen Aufnahmevermögen vermehrt. Primitive Menschen werden vor dem primitiven Thoma leichter reagieren als vor Monet, und noch primitivere werden noch leichter vor einem anonymen Öldruck in Begeisterung geraten. Man sucht zuweilen diese Beschränktheit mit dem Wert zu rechtfertigen, den das liebe Volk aus diesen Dingen davontragen könnte, und fühlt sich dabei in Wirklichkeit selbst als Volk. — Degas irrt, wenn er meint, dass die Kunst nicht dafür da sei, populär zu werden. Es ist ganz gewiss eine Kunst dafür da: die allerbeste.

Dieser Popularität erfreut sich Monet. Man kann die Begeisterung, die ihn umgibt, schon heute so nennen. Er ist weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus populär und wird es bald in noch weit größerem Maße werden, denn er besitzt gerade die eigentümliche Wirkung, die dahin zielt. Er hat nicht nur eine französische Landschaft, sondern überhaupt die Landschaft gegeben, wie sie Sinnen von heute erscheint. Er hat unsere Sinne schärfer und reiner gemacht und unser natürliches Kapital an schönen Dingen vergrößert. Das wird ihm das Volk, das für solche Dinge dankbar ist, denn sie sind unentgeltlich, nie vergessen.

Freilich, man muß Monet vertragen können, sonst ist alles andere besser. Es gehören gesunde starke Nerven dazu, Nerven, wie sie früher das Volk hatte, sonst findet man ihn womöglich brutal, vermißt die Intimität und wer weiß was alles. Man kann bei jeder Ausstellung von Franzosen in London lesen, daß es den Impressionisten an dieser Whistlerschen Eigenschaft fehle. Bei den Vorstellungen über europäische Kunst, denen man sich in England hingibt, ist das weiter nicht auffallend. Aber auch ernsthafte, deutsche Leute haben sich bei Monet vergeblich warm zu reden bemüht und haben das niedergeschrieben. Dieser Mangel liegt nicht an Monet. Es kann sich bei Intimität als Qualitätsbegriff nicht um die rein persönliche Geschmacksfrage handeln, der zufolge der eine dies Bild liebt, der andere jenes nicht weniger gute, und es kann ohne weiteres einer ein bestimmtes Bild von Sisley intimer finden als einen Monet, wobei im einzelnen Fall subjektive Momente, z. B. der Raum, für den das Bild bestimmt ist, mitsprechen. Aber wenn man z. B. Carrière und die Schotten im ganzen intim findet und Monet im ganzen nicht, so ist das keine Geschmacksfrage, sondern ein Unglück; eine fast unmoralische Verirrung.

Denn danach heißt „intim" matt, dunkel oder sentimental. Tatsächlich kann es nur die wohlabgewogene Zusammenstimmung der Töne bedeuten, die zwischen den verschiedensten Farben möglich ist, aber ihre Reize füglich nur solange zu äußern vermag, als sie erkennbar bleibt. Constable hat darüber herrliche Sachen gemalt und geschrieben. Der englische Ästhet liebt den Schatten. Man wohnt nicht ungestraft in einer Stadt wie London, wo die Sonne nur zu feierlichen Gelegenheiten scheint. Aber keinem Menschen fällt es ein, in London auch zu leben. London ist ein großes Bureau, das nach hinten heraus liegt. Sobald der normale Engländer nicht zu arbeiten hat, läuft er ins Freie. Das Natürliche wäre, es in der englischen Kunst ebenso zu machen, und Constable ist dabei nicht schlecht gefahren. Bleibt man aber drin und will doch malen — und

es gibt weiß Gott in keiner Stadt der Erde malerischere Dinge, so sollte man den Eindruck des dunstigen Londons nicht als Mittel, sondern als Ziel nehmen und nicht mit farblosem Schmutz den Staub kopieren, sondern mit leuchtenden Farben die Londoner Atmosphäre erreichen, an der nicht der Staub das wesentliche ist, sondern gerade das andere, die Farbe darin. Wie hätte Veronese diesen Staub gemalt! . .

Man nennt gern Rembrandt, um die Dunkelmalerei zu entschuldigen, den Rembrandt, der aus Gelb und Rot das Dunkel gewann, dessen Finsternis wie glühende Kohlenspitzen, auf denen alle Oxyde spielen, die Augen wärmt. Wir werden später Leute finden, die dem Faßbaren seines Wesens so nahe kommen, als es uns heute vergönnt ist, und dabei eine nichts weniger als negative Beeinflussung der Technik, sondern eine unschätzbare Bereicherung erfahren. Den Eindruck Rembrandts auf undifferenzierte Augen als Ausgang zu Schattenkunststücken zu nehmen, ist von allen Wahnen zielloser Kunst der eitelste. Rembrandt vermeidet nicht die Farbe, er sucht sie, um sie zu bezwingen. Die Dinge, die er zu sagen hatte, verlangten das Schweigen aller materiellen Effekte, er bannte sie in den Hintergrund, aber ohne sie zu töten. Man hat immer das Gefühl, von seinen Bildern unzählige Schichten ablösen zu können, die immer neue Schönheiten enthüllen würden; man sieht an schönen Rembrandts immer mehr, je öfter man sie sieht.

Es ist eine andere Gebarung, was Rembrandt machte, als das was wir heute treiben. Wir sind weniger diskret und dürfen es nicht mehr sein, weil heute der Kunst ein entscheidender Eingriff in die Umgestaltung der Öffentlichkeit aufgedrungen wird, ein klares Erkennen, das andere Erkenntnisse zur Folge haben muß. Rembrandts Zeit erlaubte ihm, sich in höchster Persönlichkeit ganz zusammenzuziehen und, wenn das möglich wäre, der größte Künstler ohne Kunst zu sein. Wir bedürfen mehr als je der Physis des Künstlerischen, weil wir einen Boden für zukünftige Entwicklungen suchen, um dem Aberglauben, der alle Grundgesetze des Handwerks zerrüttet hat, einen neuen Glauben entgegenzustellen.

Der Selbsterhaltungstrieb verbietet, unsere Kunst mit der Rembrandts zu vergleichen; was sich zu unserem Vorteil mit ihm vergleichen läßt, würde uns zum Hochverräter an ihm machen; was bei dem Vergleich zu unserem Nachteil ausschlägt, würde uns zwingen, die einzige Logik unseres Fortschritts anzuzweifeln.

Wer das unerhörte Glück besitzt, sich einen Rembrandt kaufen zu können und den Mut behält, darüber nicht zum Verächter des Modernen zu werden, sollte auch die Mittel finden, ihn allein oder nur mit seinesgleichen in einen heiligen Raum zu hängen, den man nur in den Momenten besucht, wenn die Seele nicht zu kunstgeschichtlichen Betrachtungen, sondern zur reinen Empfängnis gestimmt ist.

Man könnte fast wünschen, daß gewisse größte Werke während gewisser entscheidender Entwicklungen aus der Zirkulation verschwänden, weil wir nicht immer fähig sind, den Punkt zu gewinnen, von dem aus auch diese Werke die Entwicklung — wenn sie gesund ist — bestätigen, weil uns die scheinbare Verneinung unserer Absichten durch diese Vorbilder verwirrt und wir nicht immer den Mut haben,

zu erkennen, daß diese Verneinung nur auf den letzten Grund hin untersucht zu werden braucht, um zur Bejahung zu werden. Man würde es wünschen, wenn nicht die Erfahrung lehrte, daß gerade während der wildesten Opposition gegen eine Überlieferung gleichzeitig aus derselben Quelle die fruchtbarste Folge entsteht.

Vielleicht ist der Gegensatz zwischen der Kunst Monets und der seiner schottischen Zeitgenossen siebenmal größer als der zwischen Monet und Rembrandt, und die Leute, die vor einem Monet in lebhaften Farben zurückschrecken, leiden vielleicht nur an der Unfähigkeit, Schminke nicht von natürlichen Farben zu unterscheiden. Es sind Leute mit schlecht entwickeltem Sinn für Material, die von demselben mangelhaften Instinkt getrieben, zwischen schlecht proportionierten Wänden, mäßigen Stoffen, imitierten Blumen aushalten wie das Gros der Menschheit. Zwischen ihnen und den Gegnern neuer Malerei, die sich nicht vom Alten losreißen können, ist eine merkbare Nuance. Jenen muß man Anachronismus vorwerfen, einen Anachronismus, der viel gefährlicher und unnatürlicher ist, als der Archaismus, der zum Alten greift, weil ihm für bestimmte oder zumal unbestimmte Bedürfnisse die Gegenwart die Gewährung versagt. Anachronismus ist der unverzeihliche Mangel an Einsicht, daß wir nicht mehr in den Häusern wohnen, in denen ein Rembrandt malte, daß Rembrandt nicht deshalb groß ist, weil er im Schatten wandelte, sondern trotzdem, daß die Sonne gewaltig zu uns strahlt, die Rembrandt nur durch die kleinen Fenster seiner niedrigen Behausung auf dem schweren Stoff und blanken Metall der dunklen Wände spielen sah. Archaismus kann ahnender Fortschritt sein, der Anfang neuer Bahnen, er ist es in unserer Zeit schon oft gewesen. Die Liebe für dunkle Holländer aber, ihres Dunkels wegen, ist Rückschritt, so lange es noch Leute wie Monet auf der Welt gibt. Man mag heute über den Wert der Bilderkunst schwankender Meinung sein, ein wahrer Nonsens aber ist, Bilder in unsere Wohnung zu hängen, die nicht mal symbolisch die Modernität unseres entwickelten Instinkts besitzen und uns, um keine Geschmacklosigkeiten zu begehen, zwingen, das Mauselochdasein des braven Bürgers vor 300 Jahren aufzufrischen. Wer bei den Alten lediglich Bestätigungen natürlicher Wahrnehmungen sucht, braucht sie nicht. Sie waren Träger der Triebe ihrer Zeiten, Mittelpunkte ihrer Kultur, Konzentrationen ihrer Ideen. Wir sind noch nicht weit genug, um sie zu nützen, wenn wir ihnen nicht zu widerstehen vermögen. Nach der ungeheuerlichen Polygamie unseres Instinktes mit allen Musen aller Zeiten und Zonen muß eine Erkenntnis kommen, die in der Einehe das Heil sieht, wo die Säfte hübsch zusammengehalten und gesunde Kinder erzeugt werden. Wie bei jeder Wahl von so schwerwiegender Bedeutung müssen auch hier praktische Argumente den Ausschlag geben: die gesündeste Frau, deren Äußeres am meisten verspricht, ist die beste. Deshalb ist diese moderne, französische Malerei wohl zu empfehlen. Sie ist die jüngste und gesündeste, und es darf nicht gegen sie entscheiden, daß ihr edles Gefühl und Moral in nur bescheidenem Maße gegeben sind.

Die Impressionisten haben das normale Auge wieder hergestellt. Nicht ihre Genialitäten, sondern ihre Gesundheit hebt sie über die abstrakte Bedeutung jeder

rein künstlerischen Tätigkeit in unsern Tagen hinaus und gibt ihnen eine Gloriole, die nicht weniger leuchtet, als der Nimbus um den Scheitel Nietzsches. Zur tiefsten Fassung der kirchlichen Kunst gehörte zuweilen ein frommes Herz, zur Schätzung der Episodenmalerei tausenderlei Art, die nachher kam, ein gelenkiges Gemüt, zum Erfassen der großen Kompositionsmalerei der Zeiten, das diesen geläufige Pathos. Zu dieser Kunst, die uns allein eigen ist, bedarf es vernünftiger Sinne. Dem Ideal unserer Zeit, die, nicht anders als alle anderen Epochen, nach einem Ausgleich ihrer Art zwischen Vernunft und Sinnen ringt, dieser Religion, die auch heute ihre Frömmigkeit, ihre Ekstasen, ihre Märtyrer besitzt, hat diese Malerei die schönsten Altarbilder geschaffen. Manet ist ihr Genie, Renoir und Cézanne stehen wie riesige Karyatiden daneben. Monet wird als ihr bester Schütze gelten. Seine Bedeutung liegt in seiner Gesundheit. Nur auf den Materiellen wirkt er materiell. Der Reichere freut sich dieser glücklichen Gabe, die gerade in der Überwältigung der Materie groß ist und uns in Illusionen wiegt, die uns zu beständigen, wertvollen Begleitern werden können. Kein Erwachen aus ihren Träumen droht ihrer Schönheit; wo ihre Grenzen liegen, begrenzt sich überhaupt unsere Kunst. Wenn man diesen Wirkungen nachsagen kann, daß sie die Kunst aus gewohnten Bahnen drängen, sicher versehen sie uns mit heilsamen Dingen für die Folge. Und auch der Seele, die in Deutschland nicht über das Technische dieser Kunst hinwegkommt, hat Monet viele und nichts weniger als brutale Handhaben verliehen. Gibt es eine intimere Auffassung der holländischen Natur als das Bild mit den beiden merkwürdigen Barockhäusern am Wasser![1] Es ist mehr als eine Landschaft, Monet hat fast den Geist dieser Menschen mitgemalt, der sich an solchen Landschaften erfreut; nicht anders als die alten Holländer, die wenn sie die einfachsten Dinge malten nicht nur diese Dinge, sondern eine weitreichende Vorstellung von ihnen abbildeten.

Es gibt eine Lyrik, die nicht der romantischen Burgen und Ruinen bedarf, um wohlklingende Lieder zu singen. Wir haben sie in der Literatur des jungen Deutschlands mit großem Aufwand von Begeisterung zur Geltung gebracht; sie ist nicht weniger wert in diesem französischen „Naturalismus“. Diese Poesie erhebt sich in der berühmten Belle Isle-Serie Monets zur mächtigsten Leidenschaft. Diese Marinen, scheinbar nichts weiter als Bilder vom Meer, gehen tiefer als die nixenbevölkerten Wogen Böcklins, die gar zu oft aus blauem Blech gemacht scheinen. Die Wucht, mit der die Brandung an den rotbraunen Felsenresten mit gleich Wogenschlägen gewaltigen Pinselhieben gemalt ist, singt ein stärkeres Lied von der Größe des Elementes, als die dicksten Tritonen des Schweizer Meisters; und der ungeheure Horizont in anderen, erschreckend phantasielosen Bildern, die nichts wie Wasserfläche geben, wirkt bedeutender als alle die berühmten Meeresidyllen, mit denen sich die deutschen Museen in den letzten Jahrzehnten gefüllt haben. Gute Malerei hat nun einmal alle diese gegenständlichen Ungeheuerlichkeiten nicht nötig, und wenn sie sie braucht, spielt sie damit wie der Wind mit den Blättern,

---

[1] „Saardam“, aus dem Jahre 1873, im Besitz des Herrn Tavernier, hier abgebildet.

aber führt keine Dramen und andern Hokuspokus mit ihnen auf. Gute Bilder haben die Eigentümlichkeit, durch ihre Malerei und ihre Farben zu wirken. Allerdings können äusserliche Umstände das Spiel der Phantasie erschweren, und man muß Monet nachsagen, daß er es in seinen späteren Jahren beinahe darauf anlegt. Man begreift einigermaßen den Ärger empfindlicher Gemüter über seine Ausstellungen in dem großen Saale bei Georges Petit, wo zuweilen einige Dutzend Bilder genau denselben Ausschnitt eines und desselben Baumzweigs auf einer und derselben Wiese nebeneinander zeigen und sich nur durch Nuancen in der Beleuchtung unterscheiden. Diese Kollektionen sehen auf den ersten Blick wie große Musterkarten für Farben aus und mögen im Grunde nichts anderes sein. Ich habe Leute noch wertlosere Dinge mit Leidenschaft sammeln gesehen. Diese hier haben zum mindesten eine hygienische Bedeutung. Ich bin mir noch immer nach jeder solchen Ausstellung — nicht innerlich, sondern äußerlich — gebadet erschienen, in dem angenehm geläuterten Zustand, in dem man den Hamam verläßt, der nichts gerade sittlich sehr Erhebendes hat, aber physisch ungemein wohltut. Daß es Monet übrigens aus Spielerei einfällt, dasselbe Stückchen Natur zu wiederholen, darf man, da dies auch bei andern großen Künstlern vorgekommen ist, a priori nicht annehmen. Daß er solche Bilder zusammen ausstellt, beweist die Wichtigkeit, die er der Veränderung der Farben durch das Licht zuweist. Bei ihm ist der Unterschied zwischen einem Baumstumpf des Morgens und demselben des Nachmittags größer wie die Verschiedenheit zwischen einem Männchen und einem Weibchen, die von derselben Sonne beschienen werden. Das ist sicher sehr weit gegangen, zumal, wenn man an die gute, alte Zeit denkt, die für alle ihre Bedürfnisse nur eine Beleuchtung hatte — und diese fand unter Ausschluß des Sonnenlichtes statt. Wir haben keinen Grund, darüber unzufrieden zu sein, denn diesem goldenen Eifer, der etwas von der rührenden Liebe der alten Fontainebleauer hat und einem stärkeren Bewußtsein entspringt, schulden wir die reiche Skala der uns heute geläufigen Farben. Frankreich verdankt ihm die relative Vertrautheit mit Empfindungen, die nicht nur dem Maler nützen. Diese Art hat wenig dazu beigetragen, die ehrfürchtige, dem Unnahbaren gezollte Anbetung des Genies zu erhöhen, aber man kommt der Kunst dadurch näher. Es ist keine Hexerei dabei.

Man versteht Monet — soweit überhaupt etwas an ihm zu verstehen ist — am besten in seinem Garten, den er sich um sein Landhaus gebaut hat. Er hat ihn gerade so gemacht wie seine Bilder. Eine Masse Rot, lauter riesige Nelken, steht gegen eine Masse weißer Lilien; daneben ein Wald brennend gelber Sonnenblumen. Jenseits wuchert es zwischen leuchtendem Grün von lauter Blüten prangenden Violetts. Aus dem Vollen! Es leuchtet so stark, weil jede Blüte einzeln ihr Farbenteil zu der Masse trägt, und es ist so schön, weil die Masse trotzdem einheitlich bleibt, ein schöner Garten malerischer Reize.

Monets Malerei ähnelt einer Gattung von Blumen, von der man sich nie denken kann, daß sie vor unserer Zeit existierte: der Goldwucherblume, dem Chrysanthem. Er malt wie die dicken Büschel dieser geschlängelten, spitzzüngeligen Blüten-

blätter, die außen gelb, im Innern rot sind; die riesigen, schneeweißen Krausen, die einem Pierrot stehen würden; die zottigen, gelben, deren Fäden sich wie weiche Federn schmiegen. An dieses Blumige muß man denken, wenn man von seinen Farben spricht oder wenn man sagt, daß er Landschafter oder daß er Naturalist ist. In Wirklichkeit ist er ein großer Dekorateur, der sich nicht fürchtet, die Mittel seiner Wirkungen sehen zu lassen. Er erkannte sich, als er seine kostbarsten Stunden den Kathedralbildern widmete, als er eine enorme Form, die sich ihm wie ein Stück Natur bot, mit der Lava seiner blitzenden Farben übergoß. Hier hat er seine Pinselstriche fast wie Stein neben Stein gesetzt und eine des Gegenstandes nicht unwürdige Darstellung geschaffen. In den Rouen-Bildern leuchtet etwas von der Pracht der großen Meister, die aus menschlichen Gebärden die Träger ihrer Lichtverteilung machten, und Monet hat mit winzigen Flecken ebenso starke Wunder erzeugt, wie die alten Glasmaler mit ihren Passionsgeschichten.

Man kann sich bei ihm nicht enthalten, über das Gesetzmäßige seiner Malerei nachzudenken. Zärtliche Gemüter verletzt diese Kunstanalyse, andere ziehen Nutzen daraus. Die Nachfolger Monets brachten diese Physiologie deutlich zur Erscheinung.



NACH EINEM JAPANISCHEN HOLZSCHNITT

SEURAT UND SEIN KREIS



DER APOSTEL UND DIE GEMEINDE

Die Tendenz der modernen Kunst trachtet nach einer Umgestaltung des ästhetischen Verhältnisses zwischen Produzenten und Konsumenten. Sie sucht der Rolle des Betrachters eine immer größere Tätigkeit zu geben und den Künstler auf die Darbietung absichtlich ungebundener Elemente zu beschränken; der Genuß wird von der Fähigkeit abhängig, Synthesen zu vollziehen.

Wir erkannten in Daumier den großen Eroberer dieses äußerst fruchtbaren Feldes, in Manet die reifste, allgemeinste Form einer Synthese der Materie. Es war unvermeidlich und notwendig, daß sich unter den Nachfolgern die Tendenz erweiterte. Dies geschah nach den beiden Seiten der Malerei, sowohl der Linie wie der Farbe. Nur van Goghs großes Menschentum hatte instinktiv beide Enden gewaltig zusammengefaßt. Während er seine Erlebnisse malte waren schon die beiden Gruppen gesondert an der Arbeit. Ihm stand die näher, die unter seines Freundes Gauguin Führung vergeblich nach endgültigen Resultaten rang. Wir werden sie später in Pont-Aven finden. Um so bestimmter trat die andere Seite auf, die von Monet, Pissarro, Guillaumin und anderen ausging und das vollzog, was die Vorgänger zu tun übrig gelassen hatten. Es war der leichtere Teil der Aufgabe, zu deren Lösung Folgerichtigkeit und offenes Auge genügten, der materiellere Teil; er ließ das was in dem Impressionismus von Jongkind steckte, unberührt und hielt sich an die Farbe. Aber wir werden sehen, daß zum mindesten einer unter diesen Nachfolgern war, der nicht nur zersetzte, sondern zufügte.

Die Älteren hatten von Fernwirkungen gesprochen, von einer sauberen Palette, von reinen Farben; sie waren in den Orient gegangen oder hatten die Geheimnisse der Farbenlehre durch das Studium der Malmittel erleuchteter Vorgänger ahnen gelernt. Es gab einen näheren und sehr viel einfacheren, dafür unbedingt sicheren Weg, den die kühle Spekulation großer Gelehrter vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts an zu bauen begonnen hatte und der vollkommen fertig war, als sich die Nachfolger Monets an die Arbeit begaben. 1807 hatte der Engländer Thomas Young seine Theorie der drei Reize der Retina aufgestellt, 1853 erschien Doves Farbenlehre, 1864 das entscheidende

Werk[1] Chevreuls von den Kontrasten der Farben, in dem zum erstenmal der Gelehrte von dem Künstler Gehorsam verlangte. In den achtziger Jahren häuften sich die endgültigen Resultate, O. N. Rood in New York, bei uns Helmholtz und viele andere brachten vollkommenes Licht in die Forschung und fanden, was überhaupt der Wissenschaft zu lösen erlaubt ist.

Wieder mal erschienen Künstler mit Büchern unter dem Arm. Es waren diesmal keine Vorschriften für mythologische Szenerien, keine Doktrinen über die Ideale, keine Dramen oder Gesänge in schön gebundener Rede. Die Bände sahen verzweifelt nüchtern aus, und statt der bekannten Reime führte man gelehrte Formeln im Munde. Selbst die Kritik erzog sich zu diesem Umschwung. Félix Fénéon, einer der seltenen sachlichen Kunstrichter Frankreichs, formulierte die Lehre; er ließ sich nicht verdrießen, die pessimistischen Folgerungen aus den Aufstellungen der Lambert, Wollaston u. a. zu widerlegen, die behaupteten, daß gegenüber der Unzahl der von diesen Gelehrten nachgewiesenen Farben die Technik der Neoimpressionisten nur ganz unverhältnismäßig gering die an sich beschränkte konventionelle Grundlage der Malerei zu heben vermöchte, und vergaß bei seinen Dissertationen nicht die Hauptsache, die systematische Besserung des Farbensinns, im Auge zu behalten. Der Dichter Gustave Kahn[2] wurde der Baudelaire der Neoimpressionisten und stritt für sie in mancher belehrenden Epistel. Viele andere junge Kritiker und Dichter, Lecomte, Christophe, Th. Nathanson, Verhaeren, O. Mirbeau etc., folgten derselben Fahne und vervollständigten die neue Syntax.

Die Auseinandersetzung der Kunst mit der Wissenschaft war eine ebenso natürliche Folge wie vorher die Beziehung zur Poesie und Musik in den Zeiten der Romantik. Und sie war unvergleichlich nützlicher, am wertvollsten vielleicht weniger durch das einzelne, leicht überschätzte Resultat, als durch die gewonnene Einsicht, daß auch dem Künstler ein Hinaustreten aus seiner abstrakten Sphäre, eine innige Fühlung mit der großen Naturforschung der Zeit wohl bekomme; als Symptom einer allgemeinen modernen Anschauung.

Es war im letzten Grunde eine Realisierung der organisatorischen Idee Taines, der Zola in der Literatur eine andere Folge gegeben hatte. Taine hatte als erster gewagt, seinen Schülern Vorträge über das Physiologische des idealen Gewerbes zu halten und mit einer mit nichts zu vergleichenden Weisheit die Elemente der Kunstschöpfung bloßgelegt. Noch heute ist seine Philosophie de l'art das Fundament jeder vernünftigen Ästhetik. — Sie konnte nur von einem Franzosen geschrieben werden. Man vergleiche mit ihm unseren Haeckel, wo er sich ästhetischen Fragen nähert. Taine verband mit dem Scharfsinn des Forschers den wunderbaren Instinkt einer ganz mit Kunst durchtränkten Rasse, der ihn trieb, seine

[1] De la loi du Contraste simultané des Couleurs et de l'assortiment des objets coloriés.

[2] In der Vie Moderne, vom 9. April 1887, mit interessanten Abbildungen, in l'Art Moderne in Brüssel und in der „Vogue" (II. Serie 1889, gelegentlich der Weltausstellung).

Fénéons beste kritische Leistung fand sich in dem längst vergriffenen Bändchen „Les Impressionistes en 86" bei Tresse und Stock und in „Les Impressionistes" bei Vanier. Bei Vanier erschienen auch die kurzen Monographien über Seurat, Signac, Luce, Pissarro, Dubois-Pillet u. a. Die meisten von Christophe in den bereits bei van Gogh erwähnten „Hommes d'Aujourd'hui".

Folgerungen so frei zu halten und gleichzeitig so weit auszudehnen, bis sie der ihm vorschwebenden ungeheuren Masse von Erscheinungen angepaßt waren. Er besaß, was unser unvergeßlicher Bayersdorfer vom Gelehrten verlangte „in der Grenze seines Wissens und noch darüber hinaus ein Organ für die noch unerforschte Welt.“ [1]

Die Jugend wurde auf diesem Wege, der die grobe Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft zu vermeiden wußte und doch zu allen physiologischen Elementen, die der Kunst förderlich werden konnten — Chevreul z. B. — Stellung nahm, wohltätig vorbereitet, und der wissenschaftliche Sinn des Neoimpressionismus war also durchaus nicht aus der Luft gegriffen. Um ihn mit schneidiger Folgerichtigkeit durchzusetzen bedurfte es vor allem eines Apostels, der den entscheidenden Schritt in weit sichtbarer Deutlichkeit am eigenen Werke zeigte.

Dieser Apostel entstand in George Seurat.

Seurat ist vielleicht von all denen, die mit ihm kamen und die ihm gefolgt sind, der einzige, der die Technik, wie er sie fand, brauchte, und dem sie keine wertvollen Eigenheiten verdarb. Man hat bei Signac nicht ganz denselben Eindruck. Die Erinnerung an gewisse ganz frühe Landschaften [2], die nicht der Teiltechnik gehören, wird kaum von seinen besten späteren Werken überwunden. Er hätte die große Konkurrenz mit dem Mittel Monets wagen können; seine individuellen Gaben wären dabei kaum wesentlich schlechter gefahren. Seurat dagegen fehlte alles, was Monet und seinen Kreis auszeichnete; dafür besaß er, was ihnen fehlte: eine ganz elementare, nur ins Große zielende Gestaltungskraft. Gleich sein erstes Werk, die „Baignade“, eine riesige Komposition, noch größer als das Format, das er für sie wählte, wirkte wie eine Freske. Die Menge badender und am Ufer gelagerter Menschen war nicht lediglich dazu da, um zu Sonnenflecken zu werden. In den wohlbedachten Posen spürte man nichts von Monet, ja alles widersetzte sich dieser auflösenden Analyse. Ein starkes Schema gab sich darin zu erkennen, das nicht im Malerischen aufging, sondern von ihm geschmückt wurde.

Seurat kam nicht von Turner, sondern aus der Ecole des Beaux-Arts. Er war mit Aman-Jean und Ernest Laurent Schüler des alten Lehmanns aus dem Atelier Ingres. Fénéon hat mir von rein klassizistischen Schulbildern erzählt, die Seurat nachträglich, als er seine Technik besaß, mit dem Gewebe seiner farbigen Punkte bedeckte. In der roten Mütze des Jungen rechts auf der Baignade hat er — rot auf rot — angefangen zu punktieren [3]. Er empfand das Bedürfnis, die Glätte des Schulstrichs zu beleben und fand ein Mittel, das ihm gleichzeitig unübersehbare andere Vorteile brachte. Er war mit Charles Henry, dem viel umstrittenen Professor und Bibliothekar an der Sorbonne befreundet, der mit

---

[1] A. Bayersdorfers Leben und Schriften (Verlag F. Bruckmann A. G. München).

[2] Hier ist eine davon abgebildet.

[3] Man kann in diesem Fall das Verfahren nicht anders als mit dem von den Neoimpressionisten verpönten Wort „Punktieren“ bezeichnen, da sich die Partikel auf Rot finden, also keine Teilung der Farben, sondern etwa eine Bewegung der Fläche damit bewirkt wurde. Dieser primitive Ausgang Seurats ist nicht ohne Bedeutung. Erst in den folgenden Werken hat Seurat seine Partikel, entsprechend der Theorie, auf weißen Grund gesetzt. Die „Baignade“ ist hier abgebildet.

zweifelhaftem Erfolg bemüht war, auf mehr oder weniger wissenschaftlichem Wege zu der Bedeutung linearer und farbiger Gebilde zu gelangen, aus der man die Kunst spekulativ zu schaffen vermöchte, eine Erweiterung der Arbeiten des alten Superville, der den „Essai sur les signes inconditionnels dans l'art" schrieb. Henry half Seurat zur Konstruktion einer wissenschaftlichen Basis.

Das Malrezept Seurats besitzt zwei Momente; einmal eine Quantitätsbestimmung, die den Satz Fechners von der wahrnehmbaren Minima konventionell verwendet und die Auftragung der Farbe in Partikeln verlangt, deren Grösse dem Umfang des Bildes entsprechen; und eine Qualitätsbestimmung, die unvermischte Verwendung der reinen Spektralfarben nach den Gesetzen des Komplementärproblems. Dieser Teil wurde ziemlich vollständig von den Impressionisten übernommen.

Nichts war überzeugender als diese höchst simple Theorie, und niemand war besser geeignet sie zu verfechten, als Seurat. Mit methodischem Geist verstand er sie den Freunden nicht nur mitzuteilen, sondern einzuimpfen. Signac nahm sofort die Lehre auf und war wenn möglich, ein noch stärkerer Proselytenmacher, der mit der Feder die Überzeugungskraft des Pinsels ergänzte. Als 1886 die „Grande Jatte" Seurats erschien, war auch Signac zur Stelle. Beide hielten den Sturm der Entrüstung, der sich über sie ergoß, gelassen aus und wehrten die Angriffe mit kühler Logik. Noch im selben Jahre wurde ihnen in Dubois-Pillet eine schätzenswerte Hilfe.

Dieser frühere Offizier der Garde Républicaine[1], der seine Zeit vorteilhaft mit Malen ausfüllte und den Mangel an entscheidendem Talent durch eine starke revolutionäre Ader ersetzte, war wiederholt und mit vielen anderen auch in demselben Salon refüsiert worden, der Seurats Baignade zurückwies. Die Verschmähten taten sich, wie elf Jahre vorher ein erlauchterer Kreis, am 15. Mai 1884 zu der Baracken-Ausstellung der Tuilerien zusammen. Dubois-Pillet fand, daß auch diesmal in den Refusés genug Kraft steckte, um ohne den Salon weiter zu kommen, und mit flinkem Organisationstalent gründete er den Salon der Indépendants, der zum erstenmal im Dezember 1884 in dem Pavillon der Stadt Paris in den Champs Elysées wohl konstituiert auftrat und von Seurat unter anderem eine Studie zu der Grande Jatte brachte. Dubois-Pillet ist als Maler schnell vergessen worden, aber als Schöpfer der Indépendants, dieser ersten und freisten „Sezession", in deren Hallen seit fast zwanzig Jahren so manches große Talent — fast ausnahmslos alle bedeutenden Künstler des heutigen Frankreichs und mancher Ausländer — sein Debüt feierte, der ohne die freie Vereinigung noch Jahre lang gewartet hätte, verdient er, der Nachwelt erhalten zu werden.

Hier fanden die Neoimpressionisten, denen Dubois-Pillet bedingungslos folgte, ein gastfreies Haus. Die Anhänger mehrten sich. 1887 traten M. Luce und Ch. Angrand dazu, ohne die Technik in allen Konsequenzen zu teilen. Croß folgte und die Künstler Brüssels, wo Seurat 1887 und 1889 bei den XX ausstellte; 1888

[1] Vergleiche seine Biographie in den Hommes d'aujourd'hui von J. Christophe (8. Bd. 370). Er hat brave Marinen und manches andere streng im Geiste Seurats gemacht.

waren Seurats Bilder in Amsterdam gewesen und von den jungen Holländern bemerkt worden. In Paris hatte Pissarros Übertritt 1886 das Ansehen der Gruppe entscheidend gefördert. Signac erzog sich in dem Grafen De La Rochefoucauld einen Schüler (er sprang später ab und machte die merkwürdigen Kakemonos), Ernest Laurent verwandte die Teilungstechnik mehr oder weniger konsequent in seinen Porträts, Lauzet, der feine Graveur der Monticellis folgte eine Weile, Petitjean und viele andere schlossen sich an.

Es war zum erstenmal nicht nur in Frankreich, sondern überhaupt seit uralten Zeiten ein Programm, das den Willen des einzelnen unter eine vollkommen organische Lehre zwang. Es ist reinste Abstraktion, aber in ganz anderem Sinne als man bis dahin gewohnt war. Während die Malerei der Früheren schrittweise von allen Darstellungsmitteln der Alten zugunsten der Persönlichkeit des Autors abstrahierte, verschwindet hier das Persönliche immer mehr in einem physikalischen Mittel, das sich von den sachlichen Konventionen der Alten nur durch die tiefere Erforschung der Gesetze, denen das Auge gehorcht, unterscheidet. Und diese Lehre schien nicht nur das Resultat der Forschung, sondern das Ergebnis gerade der Kunst der unmittelbaren Vorgänger, in der man mit Recht die eigentliche Förderung der bis dahin erreichten Entwicklung erblickte. Es genügte, von Turner abgesehen, sich an Delacroix zu halten. Signac hat in seinen Aufsätzen[1] an der Hand des Tagebuchs Delacroix' nachgewiesen, daß dieser bereits die Prinzipien der Farbenteilung an Constable festgestellt und demgemäß selbst zu malen versucht hat. Er zeigt des näheren an dem Louvrebild „Frauen in einem Gemach Algiers“, wie der starke farbige Eindruck durch Abtönungen und Verwendung von Ergänzungs-Farben erreicht wird, und verfolgt das fortschreitende Bestreben des Malers, in jedem neuen Bild immer mehr seine Palette zu reinigen und seinen Flächen durch Teilung des Strichs und der Farbe größere Bewegung zu geben. Es genügte, diese deutliche Tendenz auszubilden und auf den Rest zu verzichten. Der Verzicht richtete sich auf die Differenzierung der Stoffbehandlung, wie sie die Beobachtung der Natur die alten Holländer gelehrt hatte. Das Detail des Gewebes, sei es nun das der Haut oder das der Kleidung, trat vollkommen zurück. Schon Monet vernachlässigt das Material im Vergleich zu Manet, der gerade die Physiologie des Fleisches, der Blumen, des Stoffes bewunderungswürdig darzustellen verstand. Für Seurat gibt es nur eine Einheit des Stoffes: die Farbe.

Kommt es darauf an, so ist der Schluß unwiderleglich. Die Entscheidung liegt aber selbstverständlich nicht darin, ob dieses Theorem richtig oder falsch ist, sondern wie es sich in der Hand des Künstlers als Mittel erweist, alle Fähigkeiten, die er zeigen kann, zu benutzen. Signac urteilt richtig, wie sehr Delacroix Monet dadurch überlegen war, daß er, trotzdem seine Palette nicht ausschließlich die reinen Farben, deren sich die Impressionisten bedienten, besaß, durch Vermeiden willkürlicher Mischungen und durch schematische Kontrastwirkungen zum größeren Effekt gelangte. Monet und Pissarro, viel willkürlichere Revolutionäre als der

[1] In der Revue Blanche und der Revue Populaire des Beaux-Arts. Gesammelt als Buch: D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme (Paris, Edit. de la Revue Blanche, 1899).

Maler der Dantebarke, wirken sehr oft schmutziger als Delacroix, und da dies in Bildern hervortritt, die nur durch äußerste Luminosität der Farben ihre eigentlichen Absichten zu erfüllen vermöchten, wirkt die Differenz als Mangel. Es ist nicht nur ein Mangel nach den Lehren der Forschung, sondern vor allem ein relativer Mangel nach den Ansprüchen, die diese Bilder erwecken. Gold muß wie Gold glänzen, wenn erstrebt wird, damit eine Behauptung zu decken.

Aber bei Seurat lag die eigentliche Absicht tiefer. Seine vollendetsten Werke sind aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz seine Schwarz-Weiß-Zeichnungen, das merkwürdig poröse Kleid, das er seinen klassischen Akten umhing[1]. Hier ist einer Monumental-Absicht, die über Odilon Redon hinausgeht, das Mittel mit einer Geschmeidigkeit gefolgt, und mit wenig oder viel eine Vollkommenheit erreicht, die alle Bilder des Malers übertrifft. Es versteht sich wohl von selbst, daß hier nicht gewünscht werden soll, Seurat hätte seine Gemälde mit diesen Mitteln gefertigt; es scheint lediglich der Hinweis wichtig, daß die unbeschreibliche Einheit, die Seurats Zeichnungen schmückt, kaum gleich überzeugend in den Gemälden erreicht wurde, und daß, was diesen — an dem hohen Wert der Zeichnungen gemessen — fehlt, keineswegs durch die Technik des Neoimpressionismus ohne weiteres ersetzt werden könnte.

Daraus würde folgen, daß nur ganz bestimmte Kompositionen die konsequente Verwendung der Technik, d. h. die ganz deutlich in Erscheinung tretende Teilung zulassen. Zu ihnen gehören sicher viele Marinen Seurats, auf denen man nur ein geschickt ausgeschnittenes Stückchen Ufer, wenig Schiffe und nur die in Sonne gebadete Meeresfläche sieht — wie z. B. in dem Bilde des Osthaus-Museums — also große, ruhige Flächen, wo die Reduktion die Reize des Vorbildes in die angenehmste Erscheinung bringt. Hier sind es hauptsächlich von Graden eingerahmte Partien, die dringend der Belebung bedürfen, und hier empfindet das Auge die Teilung sowohl in der Masse, wie in der Farbe als notwendig[2].

So entsteht von selbst die entscheidende Frage: wie weit ist die Teilung notwendig und vernünftig, welche Gesetze bestimmen ihre Mechanik, nachdem ihre Chemie gefunden wurde.

Es ist Seurats nie genug zu schätzendes Verdienst, dieser Frage und nicht der Technik als solcher, seine Kräfte gewidmet zu haben. Mit methodischem Geist versuchte er auch für die Komposition eine Lösung zu finden, die über die Grenzen der individuellen Erfahrung hinausging und auch hier die Wissenschaft zu Rate zog. Was sie ihm sagen konnte, hatte er greifbarer in der Schule desselben Genies gelernt, das Frankreich eine Monumentalmalerei bescherte: Ingres. Er strebte instinktiv nach einer Vergrößerung dieses Erbes und sicher schloß er richtiger, als die Gelehrten zu formulieren vermögen, wenn er die Entwicklung nahm, die wir heute von seinem ersten Bild, der „Baignade“, bis zu seinem letzten, dem „Cirque“ deutlich verfolgen können. Die Marinen waren für

[1] Der Pan hat im 4. Jahrgang einen der glänzendsten abgebildet.

[2] Es ist unvermeidlich, hier konventionelle Benennungen einzuführen, wenn sie auch hinken. Ich nenne Massenteilung die Division der Materie, abgesehen von der Farbe; Farbenteilung, die optische.

ihn die Übungen, wie für Ingres die Porträts; die Studien, das zu erfassen, was die Natur an Material für entscheidende Aufgaben geben kann. Sie ermöglichten ihm gleichzeitig, für gewisse Phasen seiner Entwicklung da vollendete kleine Werke zu geben, wo ihm sein eigentlicher Zweck abschließende, grössere Resultate noch nicht gestattete.

Um zur Monumentalzeichnung zu gelangen, ging er von dem Gesetz des Parallelismus aus, das uns die Ägypter gelehrt haben und das bewußt oder unbewußt alle Künstler fesselt, denen an grossen Wirkungen liegt. In der Baignade liquidiert er — nicht nur in der Technik — die alte Schule; die Grande Jatte ist das erste Bild der neuen. Dieser Parallelismus erschrickt in seiner Leere; er besteht fast ausschließlich aus Graden, die in das Bild hineinrennen, statt sich zu verbinden, sie sind wie Balken eines Hauses, man kann noch kaum darin wohnen. Ein sehr armes, aber notwendiges und unerschütterlich gesundes Bild. Seurat erkannte die Notwendigkeit, nicht nur das Bild in einer Hauptfläche ornamental abzuschließen, sondern auch den Figuren, die in der Grande Jatte noch aller individuellen Reize entbehren, solche Details zu geben, die der Komposition im Einzelnen förderlich zu werden vermögen; d. i. Gliedertypen zu schaffen. Er studiert ausschließlich die folgenden Jahre, wo er sich nicht mit der Landschaft befaßt — und auch in seinen Landschaften ist es bemerkbar — die Form, die er in seinen Raum bringen kann. Jetzt entstehen die köstlichen kleinen Einzelfiguren in Farbe und in schwarz, mit denen er versucht, schematische Massen zu finden. Er sieht eine schlanke Tänzerin auf der Bühne mit dem Ballettkleid als Dreieck (bei Fénéon); bei einer dicken wird der Rock zur Glocke („A l'Eden-Concert" 1886, abgebildet in der Vie Moderne), er sucht in seinen Akten die Massen in einfachsten Kontrasten zu lösen, schattiert in seinen wunderbaren kleinen Landschaftsblättern, was ihm die Natur an Flächen zeigt. Es gelingt ihm nach drei Jahren, in einem großen Gemälde mehrere Akte in äußerst wirksamen Einzelverhältnissen zusammenzustellen (die „Poseuses" bei Graf Keßler), aber noch immer versagt die entscheidende Gesamtlinie, ein deutlicher, das Bild füllender Rhythmus. Im nächsten Jahre findet er ihn im Kleinen in der schematischen Aneinanderreihung von wohlgewählten Jahrmarktskünstlern vor ihrer Bude („La Parade" bei den Bernheims), 1889 gelingt ihm die erste große Einzelfigur in reicher Pose („Femme se poudrant" bei Fénéon) und 1890 sein erstes ornamentales Meisterwerk, „Le Chahut". Noch bevor seine Hand das schönste Andenken, das wir von ihm haben, den „Cirque", vollendet hatte, wo er sein Ziel, den Übergang von der Sprödigkeit der Graden zur Geschmeidigkeit der Kurvenparallelen, erreichte, erlosch der eiserne Geist, der nur das Hinan, nie das Bergab gekannt hat.

Wie Degas hat Seurat seine Typen ausschließlich der Theaterwelt entnommen. Hier leben und handeln die letzten Menschen, die noch stark nach außen gerichtete Gesten besitzen. Die Betonung des Schematischen dieser Geste, dem jeder Schauspielererfolg heute verdankt wird, das Bedürfnis dieser Mimen, sich durch nichts als planmäßige Wiederholung ein Gesicht im Zuschauer zu machen, die Zusammenwirkung mehrerer solcher Schemas an einem Abend, ja in einem

Moment, gibt unseren hin und her gezogenen Nerven die letzte, wenig heilige, aber nicht reizlose Bühne, die starke Bedürfnisse befriedigt. Der Chahut ist die künstlerische Übertragung einer dieser nicht kunstlosen Darbietungen der Bühnenornamentik auf die Leinwand; eine gefühlvolle, wenn man will, da alles, was diese Künstler durch Dummheit an der — fast möchte ich sagen, unentbehrlichen — Idiotie, die wir an ihnen sehen wollen, verderben, durch Seurat betont wird und köstliche Schwingen erhält. Das Gerippe des Bildes besteht aus einem System von parallelen Tanzbeinpaaren, von denen jedes den einen Fuß auf die in die vordere Mitte auslaufende schräge Ebene stellt, den andern streng symmetrisch in die Luft streckt. Die vollkommene Grade dieser geknickten Parallelen wird durch die gleichlaufende Baßgeige gezeigt, die eine mit vielen Motiven gefüllte Ecke des Bildes abschneidet. Um das Viereck nach den beiden leeren Seiten des Bildes deutlich zu machen, hängen hier die Leuchtkörper. Senkrecht läuft ein breiter Strich von oben nach unten. — Diese Konstruktion wird durch eine Fülle von Nebensystemen bereichert, so durch die schön geschwungene Linie des breiten, weißen Kleidsaums der ersten Tänzerin, die ein Spiel von rosa Parallelkurven abschließt.

Ich gebe hier eine Zusammenstellung seiner Werke, soweit ich sie habe ermitteln können.

Vor 1883 Zeichnungen und Skizzen, von denen Fénéon eine ganze Anzahl aus der ersten Zeit besitzt (1881). Auch Signac hat aus diesem Jahre eine „petit homme au parapet". Eine Landschaft von 1882 besitzt Herr G. Lecomte.

1883 Studien zur Baignade. Im Salon die Porträtzeichnung von Aman-Jean (bei Aman-Jean).

1884 „Paysan", „Casseurs de pierres", „Le Raincy" (waren 1900 in der Ausstellung der Revue Blanche und gehören, soviel ich weiß, der Mutter des Künstlers). — In der Ausstellung der Tuilerien 1884 das Debüt Seurats mit „La Baignade à Asnières" (bei Fénéon). Im Sommer Studien zu der Grande Jatte; es bestehen sieben Stück meines Wissens, die sich bei Alexandre Nathanson, E. Cousturier, G. Kahn, Charles Saunier, Bouglé und Fénéon befinden.

1885 Die Serie der Marinen und Landschaften von Grandcamp; darunter: „La Rade" (bei Herren J. u. G. Bernheim), figurierte 1900 auf der Centennalausstellung, „Le Soir", „Le Bec du Hoc" (bei Herrn E. Laurent). — Le Port (Museum Folkwang in Hagen). „La Seine à Courbevoie" (bei Signac), eine Skizze „Le Goûter" (bei Octave Mirbeau).

1886 Die Serie der Marinen von Honfleur; darunter:

„Coin d'un bassin" (bei E. Verhaeren in Brüssel), „L'Hospice et le Phare" (bei demselben); „Bout de la Jetée" (bei Paul Adam in Paris); „Entrée du Port", „La Maria" (bei der Mutter des Künstlers).

In der Exposition des Impressionistes der Maison dorée das entscheidende Werk: „Un Dimanche à la Grande Jatte" (bei Herrn E. Cousturier). Le Pont de Courbevoie (früher bei Arsène Alexandre, jetzt bei Arnold — Gutbier — in Dresden).

Studien zu den Poseuses (bei Herrn J. Christophe, Fénéon u. a.).

1887 „Les Poseuses" bei dem Grafen Keßler, Berlin.

1888 Die Serie der Marinen von Port-en-Bessin; darunter:

„Le Pont et les Quais", „Un dimanche" (bei van de Velde in Weimar), „l'avant-port, marée haute" (bei Paul Alexis), „l'avant-port, marée basse" (bei dem Maler van Rysselberghe, Paris), „les Grues et la Percée" (bei der Mutter des Künstlers).

„Parade de Cirque" (bei Herren J. u. G. Bernheim, Paris); „Temps gris à la Grande Jatte" (bei Herrn Séon).

Skizzen zur Parade [bei Gustave Kahn (Paris) und G. Lemmen (Brüssel)].

1889 Die Serie von Crotoy; darunter:

„Aval" (bei Herrn Edm. Picard in Brüssel), „Amont" (bei der Mutter des Künstlers).

„Jeune femme se poudrant" (bei Fénéon).

1890 Die Serie „Le Chenal de Gravelines"; darunter:

„Un soir" (bei van Rysselberghe) „Direction de la mer" (bei Herrn L. Appert), „Petit fort Philippe" (bei der Mutter des Künstlers).

„Le Chahut" (beim Verfasser). Es existieren mehrere Skizzen für das Bild, eine bei Signac, eine bei G. Lemmen in Brüssel etc. — Skizzen für den „Cirque" (eine bei Fénéon).

1891 „Le Cirque" (nicht ganz vollendet) (bei Signac).

Die meisten dieser Bilder nebst einigen Zeichnungen waren 1892 bei den Indépendants vereint. 1900 veranstaltete Fénéon eine Ausstellung in den Bureaux der Revue Blanche. — Außer den hier erwähnten Bildern gibt es viele Skizzen und etwa 400 Zeichnungen, die sich zum großen Teil in Besitz von Künstlern befinden; u. a. bei Signac, Bru, Vuillard, Bonnard, Al., Th. u. Ad. Nathanson, Pissarro, Ch. Saunier, Roussel, A. André, G. Kahn, Cross, Luce, Anquetin, Angrand, G. Lemmen (Brüssel).

Die einzige senkrechte Figur ist der Baßgeiger, eine möglichst ruhige Masse, die unentbehrlich war, um den sehr starken Winkel, der sich vorne bilden würde, zu verdecken und gleichzeitig auch in der unteren Partie des Bildes die Senkrechte fühlen zu lassen. Wenn das Bild eine schwache Stelle hat, so liegt sie natürlich hier, da diese Masse sich am selbständigsten exponiert und dazu durch den tiefsten blauen Farbenton hervortritt. Sehr fein ist die Linie mit den verschwindenden Zuschauerköpfen erfunden, die mit der Tanzfläche einen kurz vor der Vereinigung abgeschnittenen spitzen Winkel bildet. In den Oberkörpern der Tänzerinnen dient jedes der reichen Details, um das gleichlaufende so mannigfaltig wie möglich zu machen und die Hauptrichtungen zu betonen, bis auf die köstlichen Ornamente, die von den Augen, Mündern, Haaren u. s. w. gebildet werden. Die Farbe besteht ausschließlich aus Blau, Rot und Gelb in gleichmäßigen Partikeln von der Größe eines Streichholzkopfs, auf weißem Grund. Auch die Abtönung ist ganz schematisch.

Die Freude, die das Bild ausstrahlt, ruft widerspruchsvollerweise antike Dinge in die Erinnerung; glänzende Steinbilder, die zur Zeit der Alexanderschlacht in Neapel die Paläste schmückten. Freilich ist sie weder in der Reproduktion und noch weniger durch die Beschreibung wiederzugeben.

Der Fortschritt von hier zu dem „Cirque“ mit seinen leuchtenden gelben Kurven zeigt wiederum eine Steigerung in der Beherrschung der Komposition. Alles Eckige, das entbehrt werden kann, ist überwunden. Fast möchte man auch die Farbe weicher und runder nennen. Hier besaß er das Mittel, das er mit großen Anstrengungen gesucht hatte und das ihn befähigte, die größten Aufgaben zu lösen. Er starb Ende März 1891 im Alter von 31 Jahren.

PAUL SIGNAC

Und wenn die Tat zuweilen
Ganz etwas andres bringt,
So laßt uns das ereilen,
Was unverhofft gelingt.
Goethe.

Es wurde gezeigt, wie Seurat in einem Moment, da sich seine künstlerischen Absichten noch nicht deutlich zu erkennen gaben, eine Technik erfand, die sich als logische Folge des Monetschen Impressionismus darstellt; daß er sich dieser Technik von da an zeitlebens bediente, um seine Kompositionen damit auszustatten; daß die eigentliche Entwicklung Seurats zu den Werken auf der Höhe seiner Kunst die Lösung eines Problems der Monumentalkunst brachte. In diesem war die Divisionstechnik nur ein Teil unter anderen. Er fand ihn am schnellsten und behielt ihn ungefähr wie er ihn fand, ohne viel daran zu ändern. Dagegen bewegt er sich in dem Teil seiner Aufgabe, der sich mit der Komposition befaßt, beständig aufwärts, von Jahr zu Jahr. Wir erkannten in dieser Tendenz die Absicht; sich geschlossenen runden Formen zu nähern, von ursprünglich primitiven Graden zu reicheren linearen Gebilden vorzuschreiten. In allen Werken ist dieser Fortschritt erkennbar, selbst in seinen Landschaften, unter denen man primitive grade und reichere runde unterscheiden könnte. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, welches der beiden Momente Seurats größere Aufmerksamkeit beanspruchte und tatsächlich besaß.

Es bleibt zu erkennen, wie weit dieses große Programm von der Schule, die sich um Seurat gruppierte, von seinem Tode bisher gefördert worden ist.

Signac brachte schon in den ersten Anfängen des Neoimpressionismus eine schärfere Erkenntnis der Kontrastgesetze und eine größere Konsequenz in der Verwendung mit. In der erwähnten Ausstellung, die die Baignade brachte, war Signac mit mehreren Landschaften zur Stelle, die das chromatische Programm in ungleich vollkommenerer Weise lösten. Die Baignade zeigte weniger reine Elemente als die gleichzeitigen Monets und gelangte nur durch einen großen künstlerischen Takt zur Harmonie; Signacs Landschaften dagegen wiesen nur prismatische Farben auf, und wenn ihnen trotzdem die Ruhe des großen Seuratschen Bildes

fehlte, so lag es an einer geringeren Beherrschung der Massenverteilung, in der der Maler der Grande Jatte von Anfang an Meister war.

Signac gelangte wie Monet zu seinen Resultaten durch eingehendes Naturstudium. Auch Seurat erklärte einmal, nur malen zu können, was er sähe. Er wollte damit bekräftigen, daß er sich nicht auf die Elemente der Ingresschule zu stützen vermöchte, sondern zum Schaffen des natürlichen Vorbildes bedürfe. Was aus solchen Vorbildern dann wurde, haben wir gesehen. Signac dagegen blieb tatsächlich vor der Natur. Mit einem Auge begabt, das schärfer sah als Claude Monet und wohl zu den größten Wundern der Schöpfung gehört, — eine Anomalie der Anlage, vor der man zuweilen fassungslos bleibt — hatte er den Mut, das Maximum von Harmonie auf einem reinen Erkenntniswege zu schaffen; das aus der Natur herauszusehen, was sie an reinsten Leuchtkörpern enthält und, indem er sich nur dieses Mittels und einer an großem Geschmack geläuterten Erfahrung bediente, Bilder zu malen.

So wurde er, nicht Seurat, der Schöpfer dieses Impressionismus, der sich durch die drei vorgesetzten, viel verspotteten Buchstaben von Monets Schule schied, um sie im besten Sinne fortzusetzen. Das Mittel ging weit über Seurats Farbenlehre hinaus. Im Vergleich zu dem Glanz der Farben, den vibrierenden Abstufungen der Töne der Bilder Signacs erscheint Seurats Material grau und leblos. Das fast mechanische der Flächenbehandlung in der Grande Jatte und dem Chahut weicht bei Signac einer Differenzierung, die zehn Werte bringt, wo der andere sich mit einem begnügt. Selbst des jüngsten Monets berauschende Farbenphantasien erscheinen materiell neben dem Nachfolger, der sachlich mit Visionen wirtschaftet, die anderen kaum im Traume erscheinen. Die moderne Kunst steht hier am Endpunkt einer Entwickelung, an der Jahrhunderte geschaffen haben. Es ist Signac in glücklichen Momenten gelungen, mindestens andeutungsweise dem Notbehelf des modernen Bildes, das unsere Wohnung zu schmücken vermag, die glänzendste, ja eine ideale Form zu geben; den schönsten Fleck für die Wand, der sich am passendsten rahmen läßt und wenn nicht alles, mindestens das wertvollste darstellt, was wir in einem vernünftigen Heim brauchen: schöne Farben in schöner Form. Die Stufe von dem geschlachteten Ochsen Rembrandts zu gewissen kleinen Marinen Signacs bedeutet trotz aller Unterschiede der Begabungen einen sehr großen Fortschritt in der Verfeinerung der Bilderkunst als solcher, eine unverkennbare Annäherung des Modernen an die Lösung des Taktproblems, die Natur zu geben, ohne sie selbst an die Wände zu hängen. Im engeren historischen Sinne beschließt Signac die größte Tat des 19. Jahrhunderts, die Schöpfung der Landschaft. Seine Fernsichten des Mont St. Michel erscheinen neben Monets Bearbeitungen desselben Themas wie Klänge eines Straduarius neben Trompetenfanfaren. Diese Dinge verfeinern das Auge dermaßen, daß es uns zuweilen kaum möglich erscheint, noch etwas anderes daneben zu sehen. Das Speckige des Malbodens, das selbst bei den glänzendsten Schöpfungen der anderen an die Vergänglichkeit alles Irdischen gemahnt; die Notwendigkeit, sich bei vielen Werken den Platz suchen zu müssen, um nicht hinter häßliche Kulissen zu schauen,

alles das fällt hier fort, man hat hier keinen Eindruck so stark als den der normalen gesunden Schönheit.

Und diese Kunst entbehrt nicht — im kleinen wenigstens — der Reize, die Seurat im großen sucht. Auch Signac arbeitet mit der Arabeske. Sie dient ihm, um seiner gehauchten Malerei zarte Strukturen zu geben. Man entdeckt sie zumal, wo er Massen gruppiert; eins der köstlichsten Beispiele ist die hier abgebildete Honfleur-Szenerie bei Graf Kessler. Vielleicht hat Signac nie glücklicher komponiert — oder, vielleicht kam ihm nie die Natur freundlicher zu Hilfe. Man verfolge, wie fein das Gewicht der Baumgruppen links durch die Häuser rechts balanziert wird, wie schön sich dazwischen der Dampfer bewegt, dessen Rauchwölkchen in der warmen Lichtluft verschwinden. Zumal in den Baumgruppen entwickelt sich ein reiches Spiel feinster Windungen, das die Masse mit farbigen Adern durchzieht und die merkwürdigen Beziehungen mit der umgebenden Luft vermittelt. Hier ist die Aufgabe mit wahrem Genie gelöst. Gleichzeitig äussert die Farbe wunderbare Reize; ein Spiel zwischen Hellblau und Hellrosa, das sich in den erwähnten Gruppen rechts und links durch ideal verteiltes Gelb bis Orange bereichert und übrigens auch durch die sehr verschiedene Gestaltung der Farbenteilchen gewinnt. Während nämlich das Wasser die glänzend beobachtete Bewegung durch horizontale Striche erhält, die in der Mitte, wo der doppelte rosa Schein darauf fällt, robuster werden, ist das Geglitzer des sonnigen Himmels durch ganz verschieden gerichtete Touches gegeben. Das Duftige der Baumgruppen auf dem linken Ufer entsteht dadurch, daß die Farbenteilchen ganz das Reliefartige verlieren; die Malerei bleibt hier ganz in der Fläche und nähert sich fast der gefürchteten Vermischung der Farben.

In solchen Bildern — denn dies Beispiel steht durchaus nicht allein — erscheint die Aufgabe mit einer Vollendung gelöst, die keinem anderen Kunstmittel erreichbar wäre. Die Division ist keine Technik mehr wie bei Seurat, kein Notbehelf, sondern die Sache selbst, eine Art Balsam für das Auge. Und nichts anderes würde dem Erreichten nahekommen, ja, in dem Erkennen der Eignung liegt hier mehr als Intelligenz, eine Hellseherei, die an Genie grenzt. Ebenso deutlich erscheint mir Signacs Begabung in allen kleinen Farbenskizzen, wo mit ein paar Tuschflecken in Aquarell das erstaunliche Nervenwesen dieses Doktrinärs ausbricht und das zur höchsten Vollkommenheit gelangt, was dem alten Vater des Impressionismus, dem großen, kleinen Jongkind vorschwebte.

DER NEO-IMPRESSIONISMUS ALS KUNSTFORM

Hält man sich bei Signac nur an den Schöpfer seiner besten Sachen, und das ist die Pflicht der Betrachtung, so findet man einen sehr feinen, sehr intelligenten, sehr künstlerisch empfindenden Menschen, der unser Auge in köstlichen, wohl temperierten Wonnen badet. Anders wird das Urteil über ihn als Haupt einer Schule, als Schöpfer des Neoimpressionismus als solchen, als Theoretiker, der sein weit umfassendes Werk als Dokument seiner Lehre der Mitwelt übermittelt und seinen Einfluß auf einen großen Kreis gleichdenkender Künstler verantwortet.

Der tapfere Streit für seine Sache wird von dem Theoretiker Signac mit derselben sachlichen Logik geführt, die der Sache selbst eigentümlich ist und in den Bildern spricht.

Bei der Lektüre der erwähnten, ausgezeichneten Broschüre könnte man meinen, Delacroix sei nur dagewesen, um den Neoimpressionisten greifbare Belege zu hinterlassen. Kann man wirklich über der Koloristik des späteren Delacroix' die allmächtige Komposition seiner Erstlingswerke vergessen, wenn man überhaupt sein Genie noch zu fassen geneigt ist. Diese Betrachtung wirkt fast so, als wenn jemand an Goethe nur die Farbenlehre für lesenswert erklärte. Was würde man sagen, wenn ein anderer von Turner nur das Liber studiorum gelten ließe, in dem sicher unendlich mehr von der wesentlichen Gabe des großen Engländers steckt, als in der Koloristik der Orientbilder das Eigene Delacroix'! Ganz sicher beabsichtigt Signac nicht, Zweifel an der Bedeutung des Delacroix', der nicht nur für die Neoimpressionisten Dokumente schrieb, zu erwecken. Immerhin läßt die auffallende Betonung einer Einzelheit Zweifel an der Harmonie dieser Betrachtung entstehen, und an dem Werk der einseitigen Jünger finden diese Zweifel mancherlei Bestätigung. Die Kehrseite der Medaille kommt zum Vorschein, sobald man sich die Frage vorlegt, wie weit denn die Neoimpressionisten auch im übrigen, abgesehen von der relativen Teilung Delacroix', dem Meister gefolgt sind; wie sie sich zum Beispiel zu seiner Kompositionslehre verhalten, über die man auch einige Zitate aus dem Tagebuch heranziehen könnte. Und diese Frage entspringt keiner Willkür, sie hat alles mit der Sache zu tun.

Schon einen Turner konnte eine wohlwollende Ausstellungskommission verkehrt aufhängen. Trotzdem halten alle diese älteren Modernen noch an einer Komposition

fest, der bei aller freien Liebe zur Natur unverkennbare, gemeinschaftliche Züge anhaften. Man könnte es den zentripetalen Trieb nennen im Gegensatz zu der zentrifugalen Kompositionsart der Heutigen. Bei den 1830ern, bei Delacroix, bei Manet, Renoir u. s. w. strömt die Wirkung immer nach einem Mittelpunkt, der das Herz des Bildes darstellt und, weil er natürlich ist, nicht als traditionelle Form, sondern als organisches Zentrum erscheint. — Degas und seine Schule ersetzen dies Prinzip durch die Assymetrie, die trotz des scheinbaren Gegensatzes demselben Bedürfnis dient. Schon bei den neueren Monets fließt die Wirkung auseinander, und bei den Neoimpressionisten verschwindet das abgeschlossene Bildhafte immer mehr.

Gut, wenn dies im größten Sinne Unentbehrliche der Malerei durch das geschmackvolle Dokument ersetzt wird, das wir mit Freude dem Interimszustand unserer Zeit verdanken, soll nicht gestritten werden. Aber wieviel bleibt von der ungeheuren Produktion der Neoimpressionisten an geschmackvollen Dokumenten, wenn man von Signac absieht? wieviel bleibt von Signac, wenn man nur das Gelungene rechnet?

Denn als gelungen können wir nicht zählen, was lediglich dem Gesetze Chevreuls gehorcht. Chevreul war der Entdecker einer Hygiene der Optik, er sei dafür gepriesen. Sie ist vortrefflich wie jede Hygiene, wichtig für den Haushalt der Kunst im allgemeinen, unwichtig für den einzelnen Fall. Die ideale Erfüllung aller hygienischen Maßregeln gibt noch keine wohnliche Wohnung, und die Versäumnis der allerwichtigsten, hygienischen Vorschriften kann im besonderen Fall zum Heile werden, weil alles Wirken Kompromiß ist und uns die Verkürzung absoluter Wohltaten nicht unbedingt das relative Glück schmälert. Peinlich wird der Mangel nur, wo er subjektiv empfunden wird, wo uns im Leben die Dürftigkeit gewisser Existenzbedingungen, im Kunstwerk die Entbehrung elementarer Voraussetzungen schreckt. Man kann vielleicht nicht ohne jede Beziehung zu der modernen Farbenlehre künstlerische Werke produzieren, die wir brauchen, d. h. in unsere Wohnung nehmen können, die Geist von dem unsern sind; denn in dieser Farbenentwicklung vollzieht sich ein Teil unserer Kultur. Aber es hieße offene Türen einstoßen, wollte man nachweisen, daß eine relative Farbenhygiene genügt, um unsterblich schöne, unsterblich notwendige Werke zu schaffen. Dieses Relative ist kein magerer Kompromißlerbegriff, wie es die Banalität Henri Martins glauben zu machen versucht. Dieser steht unter den schlimmsten Neoimpressionisten, weil er auf Wirkungen zielt, die nur der vollkommenen Beherrschung der Technik Signacs gelingen könnten; weil er an Augen appelliert, die nicht den Mut haben, gesund zu sein. Sondern, das Relative richtet sich nach Gesetzen, die sehr viel älter sind als die moderne Farbenlehre und die in unbestreitbar vollkommener Weise die Maler beherrschten, die Veronese, van der Meer und Watteau hießen. Es bezieht sich auf eine Verhältnislehre, in der es weniger darauf ankommt, wie die Einheit beschaffen ist, als wie sich das Wirtschaften mit den Einheiten vollzieht. Ich wiederhole „weniger“; es kann mir nicht in den Sinn kommen, die Gestaltung dieser Einheit, unter der ich die relative Reinheit der Farbe verstehe, dem Zufall zu

überlassen, ja, wenn es möglich ist, daß ein Künstler sie in der ganz geläuterten Form zu seiner Einheit macht, wie es die Lehre von der optischen Mischung verlangt, so ist er sicher zu preisen. Nur ungleich wichtiger erscheint, daß er von seiner Einheit ausgehend richtig, in dem besonderen, von seiner Einheitart vorgeschriebenen Kausalverhältnis fortschreitet. Offenbar bedingt die vollkommene Beherrschung dieses Verhältnisses durchaus nicht die ausschließliche Verwendung der Theorien Signacs, denn sonst würden alle Maler, die überhaupt jemals von diesen Lehren gehört haben, sie annehmen. Die Theorie ist so vollkommen sachlich richtig, jenseits aller Diskussionen, daß man sich kaum erklären könnte, warum Pissarro z. B. sie aufgab, nachdem er sich als gereifter Mann nicht gescheut hatte, sie zu ergreifen. Den Widerstand lediglich auf die Hartnäckigkeit, den Ehrgeiz, die Eitelkeit der Künstler zu schreiben, widerstrebt der Logik. Ganz abgesehen davon, daß die Lehre nicht Signac, sondern der Wissenschaft gehört, auf die man nicht eifersüchtig zu sein pflegt, müßte sich jeder sagen, daß, wenn er ohne die strenge Farbenteilung schon zu etwas Ordentlichem gekommen ist, er auf einer noch besseren Basis noch glücklicher sein könnte. Wenn Liebermann, der größte Meister in der Beherrschung der Degradation, den Deutschland besitzt und ein recht heller Berliner, bei seinem Leisten bleibt, so folgt er einem sehr gerechtfertigten Instinkt, der gewisse unerforschbare, aber unerläßliche Äußerungsbedingungen als für seine Art am zuträglichsten erkannt hat. Dies gilt alles von der Farbenteilung, nicht von der Massenteilung, bei der ganz anders mächtige Gründe jeden Versuch zur Verallgemeinerung zu Boden schlagen. — Unantastbar bleibt der erzieherische Wert des neoimpressionistischen Farbenprogramms. Wenn die Leute, die andere Farbenkombinationen vorziehen, nicht als zweiten Ranges gelten, wenn unser ästhetisches Bewußtsein nicht mit der Behauptung beunruhigt wird, daß alle anderen Momente der künstlerischen Schöpfung erst nach diesem einen berücksichtigt werden, dann kann man bereitwillig zugeben, daß die Erziehung des Farbensinns, den Signac predigt, die schönsten Wohltaten enthält. Gelangte diese Erziehung dem Künstlervolke ins Blut, würde das, was heute als Fessel erscheint, zu einer selbstverständlichen Hinnahme und daher die gesamte Kunstschöpfung in Bahnen getrieben, die den Naturgesetzen vollkommen entsprechen, so wäre die Welt um ein Bedeutendes gebessert.

Bevor wir untersuchen, mit welchen Mitteln diese Propaganda gemacht wird und wie sie sich zu anderen Momenten der künstlerischen Schöpfung stellt, betrachten wir kurz den zweiten Teil ihres Programms, die Art ihrer Massenteilung. Die Angriffe gegen den Neoimpressionismus richten sich vor allem gegen diese Seite seiner Lehre, das Touchesystem. Und dies ist sicher die Seite, wo er sterblich ist. Nicht theoretisch, theoretisch ist nichts angreifbar, was auf exakter Wissenschaft beruht. Aber der Lehrsatz der Wissenschaft ist hier so richtig, daß er beinahe falsch wird; er stellt ein Prinzip fest, die Teilung in Partikel, aber er läßt der Art der Teilung eine so große Mannigfaltigkeit, daß er in Wirklichkeit gar nichts sagt. Falsch, grundfalsch, eine Sünde gegen den heiligen Geist wird die Auslegung, wenn sie den Künstler hindert, der Gabe zu folgen, die wir in der

Kunst des Pinselstrichs verehren. Hier rührt man nicht an eine Einheit, die unter gewissen Bedingungen die Willkür durch die Reflexion ersetzt, sondern an eine Naturgabe, die nicht nur die Schöpfung wesentlich bestimmt, sondern, abstrakt genommen, einen Träger der Wirkungen gibt, die den eigenen Entwickelungsprozeß der Bilderkunst enthalten. Diese mysteriöse Willkür abschaffen, würde heißen, an das Leben dieser Kunst selbst rühren. Und so lange sie nicht nur eine der wenigen Freuden für unsere Augen, sondern auch den geheimnisvollen Werteschöpfer darstellt, von dem wir wichtige Förderungen der jenseits der Bildermalerei liegenden Probleme erwarten, muß sie recht sorgsam behandelt werden. Nicht nur in der Komposition, nicht nur in der Farbe, nicht nur in den Gradierungen der Töne der großen Werke der Generation von 1870 steckt der Wert, sondern auch in der Art ihrer Pinselführung, die als Vermittlerin des zeichnerischen Elementes all die intimen Reize äußert, die wir an diesem Stiefkind der Modernen lieben. Die Neuheit an der modernen Zeichnung wird dem Pinsel verdankt.

Gelangen aber selbst in ihrem Kreise die Neoimpressionisten zu einem Ersatz? Bringen sie es, wenn man sich an den Durchschnitt, nicht an einzelne glänzende Werke hält, zu dem normalen Bildmäßigen, das sie proklamieren?

Theoretisch fehlt hier, wie gesagt, die Sicherheit. Die Touche soll der Größe des Bildes entsprechend gewählt werden. Was ist diese Größe? Steckt sie in den Zentimetern des Rahmens oder nicht vielmehr in der Größeneinheit, die dem Bilde zugrunde liegt? Seurat verwandte Teilchen, die bei der normalen Entfernung, über die wir im gewöhnlichen Leben verfügen, den optischen Zusammenschluß ergeben; er erreichte mit sehr einfachen Mitteln das Fibrieren, das seinen großen Flächen wohltut. Sehr viele Bilder der Neoimpressionisten, auch manche, namentlich große Signacs, verfehlen diese Forderung, deren Erfüllung sich bei ihnen von selbst verstehen müßte. Sie gehen nicht zusammen. Die Teilchen und die Entfernungen zwischen ihnen werden so groß, daß jede ruhige Zusammenwirkung verschwindet. Es entstehen Einzelwirkungen.

Hier nähern wir uns dem Punkte, wo der Neoimpressionismus von seiner eigenen Logik geschlagen wird, soweit er sich mit seinen heutigen Jüngern deckt.

Will man nämlich annehmen, daß der äußerliche Zusammenschluß der Elemente eines Bildes zum Bilde überhaupt nicht nötig ist außerhalb der rein koloristischen Harmonie, daß diese allein genügt, um den Beruf eines künstlerischen Werkes zu erfüllen, so gelangt man auf das Gebiet des mehr oder weniger abstrakten Ornamentes. In der Tat kann die geniale Zusammenstellung der Farbenflecke ornamentale Effekte ergeben. Ist dies der Zweck, so ist nicht einzusehen, warum nicht alle Mittel aufgeboten werden sollen, um diese Effekte so reich wie möglich zu gestalten, und es liegt auf der Hand, daß Künstler wie Vuillard oder Bonnard, die alle Möglichkeiten der Mosaikwirkung in ihr Bereich ziehen, reicher sind als ein Neoimpressionist, der von den Möglichkeiten nur eine beschränkte Anzahl zuläßt. Kommt es aber auf das Ornament schlechthin an, so hört die Verhandlung auf, nachdem allmählich wohl auch in den der Ornamentik ganz geöffneten Seelen die Ahnung dämmert, daß das Ornament „an sich" ein lieb-

licher aber ungemein überflüssiger Zeitvertreib ist, ebenso deutlich vorstellbar in seinem innersten Wesen wie andere Dinge an sich, die ohne Objekte wandeln.

Wir sind seit 30 Jahren und länger dressiert, die Fleckenwirkung zu schätzen, wir haben die alte Kunst daraufhin durchgesehen und sind dabei zu Umwertungen gekommen, die uns bereichern. Wenn aber die Neoimpressionisten, die das Individuelle logisch zu leiten gedenken, mit dieser Fleckenwirkung als solcher rechnen, also wiederum in dem Flecken nicht das vom höheren Zweck regierte Teilchen, sondern etwas Abstraktes sehen, das, trotzdem es der Eigenart entbehrt, Eigenbetrachtung verlangt, so stellen sie nicht nur die Logik auf den Kopf, sondern nötigen uns zwecklos zu Verlusten. Cézanne hat die unbegreifliche Gabe, in einem Bruchstück Eindrücke zu geben, die an die größten Dinge gemahnen; es ist das rein Geniale einer begnadeten Hand, die sich nicht anders wie mächtig gestaltend zu äußern vermag. Dies Geniale entgeistern zu wollen, nähert die Malerei einem hochentwickelten Anstreichergewerbe. Das können wir noch nicht brauchen.

Seurat erkannte diesen Zusammenhang, d. h. er war so durch und durch gesund und stark, daß ihm überhaupt nicht der Gedanke kam, dieses Teilchen könnte Selbstzweck werden. Er mag der relativen Ausgestaltung der Lehre, die er in Anfängen noch miterlebte, mit stillem Lächeln gefolgt sein. Heute würde er vielleicht erschrecken und mit verdoppelter Kraft zum Pinsel greifen, um — aufzuarbeiten. Diese Aufarbeitung fehlt dem Neoimpressionismus. Er hat ein Material geschaffen, das den großen Gestalter, dem Monumental-Aufgaben vorschweben, ebenso zu begeistern vermag wie den Bildhauer der wohlgeäderte Stein, der seiner Hand anvertraut wird. Es ist mit weiser Benutzung das glänzendste Material, wenn es gilt, zu den Aufgaben zurückzukehren, die einst der Kunst genügten, als noch nicht den einzelnen das schwere Geschick bedrohte, die anderen zu beglücken. Nach dieser logischsten aller Erkenntnisse sucht man in dem Neoimpressionismus vergebens. Seurat ist der große Primitive geblieben, seine Tat hat in dem Kreis seiner Gemeinde kaum einen Nachfolger gefunden, während das, was ihm nur Mittel war, zu zahllosen Zwecken ausgewachsen ist. Von den Belgiern abgesehen, ist noch nicht einer der Stammgruppe auf die Idee gekommen, mit diesem köstlichen Bau-Material wirklich zu bauen.

Darauf erwidert man wohl zuweilen, daß es nicht an dem guten Willen des Neoimpressionismus liegt, wenn der Staat oder der Privatmann seine Wände für sich behält. Im Handumdrehen ist wieder ein Dutzend Märtyrer fertig.

Aber man hat nicht den Eindruck, daß das Bedürfnis der Urheber dieser Bilder so sehr nach der großen Fläche zielt. Es mag eine Folge unserer verrückten Kultur sein, daß sie gar nicht mehr wünschen, was man ihren Vorfahren abgewöhnt hat, zu wollen. Und selbst, wenn sie wollten, könnte die ausschließliche Verwendbarkeit einer Technik für bestimmte Zwecke, die man nicht besitzt, nicht die teilweis verkehrte Verwendung für solche, die man hat, entschuldigen. Signac und Croß beweisen übrigens oft genug, wie sehr sich die Technik auch für die idyllischste Landschaft eignet. Was sich nicht immer eignet, sind sie selbst, und je mehr sie die unzweifelhafte Tatsache der Richtigkeit ihrer Theorie beweisen, desto mehr

Argumente bringen sie für ihre relative Unfähigkeit vor vielen Aufgaben. Die Technik des Neoimpressionismus und die der heutigen Neoimpressionisten sind zwei ganz verschiedene Dinge. Was dagegen gesagt werden muß, richtet sich nicht gegen die Theorie, sondern die heute geübte Praxis. Sicher läßt sich mit keiner anderen Technik eine ebensogroße Leuchtkraft der Fläche erzielen als mit der ihren, aber es gibt ganze Haufen neoimpressionistischer Bilder, die durchaus nicht leuchten. Sie wirken nicht leuchtend in dem einzig richtigen Sinne, der diese Qualität wie jede andere relativ auffaßt. Das kunst-suchende Auge will den Begriff des Luminösen durch tiefere Zwecke gehoben, richtig, notwendig, schöpferisch erkennen. Die meisten dieser Bilder sind uninteressant. Sie geben nicht das, was sie könnten und müßten. Sie suchen, was der Technik nicht liegt oder geben nur was der Technik liegt, ohne Kunst zu geben. Dem Einzelnen in der Natur gegenüber sind sie hilflos, das ist selbstverständlich; die kostbarste Eigenschaft der Natur, der Reichtum des Materials, wird von einer Technik nachgebildet, die für das Fleisch einer Weiberbrust oder die Fahnenstange eines Segelboots dieselben Formen gebraucht. Die Bewegung in der Natur wird bei ihnen leicht zu einer Art Lähmung, die um so auffallender hervortritt, je farbiger sie geschmückt ist. Alles stößt sie, wenn sie nun einmal ihre Sache in ihrer Art treiben wollen, zur ganz auf das Ornamentale gerichteten Gestaltung, wo alles, was ihnen im Bild durch ihre Einseitigkeit zum Nachteil gereicht, zum größten, einzigen Vorteil werden könnte.

Es ist also undenkbar, die Zweckfrage hier auszuschließen, wo sich die Eroberung immer mehr, mehr als jemals in der Kunst, auf das Mittel beschränkt. Und die so einfache Erwiderung, daß die Frage nach der Form, nach dem Gefäß für all diese Farben und Lichter, nicht auf der Tagesordnung stehe und man die Richtigkeit der neo-impressionistischen Theorie nicht durch ein Element in Zweifel ziehen könne, das von der Theorie ganz unberührt gelassen wird, ist nicht erschöpfend. Denn sobald der Neo-Impressionismus als Malerei auftritt, entscheidet nicht mehr das Neo-Impressionistische an ihm, sondern das Malerische. Das Gesetzmässige seiner Art erhält hier erst Sinn und Wert, wenn es sich dem Gesetz der weiteren Art unterordnet. Hier kann die Sonderheit, die vorher entscheidend galt, leicht zur geringeren Bedeutung zusammenschrumpfen und das ganze wortreiche Theoretisieren durch die nicht den Regeln gehorchende aber wirksame Tat eines großen Unbewußten in Frage gestellt werden. Ich glaube, es war just derselbe Delacroix, der Hort der Neoimpressionisten, der das brutale Wort sagte: Donnez-moi de la boue, je vous ferai des chefs-d'œuvre!

DER NEO-IMPRESSIONISMUS IN BRÜSSEL

Der Neo-Impressionismus wäre etwas für eine ganz große, über einen Riesenstil verfügende Schule, für ein Projekt, wie es dem armen Idealisten van Gogh vorschwebte, der für eine unpersönliche Äußerung des Einzelnen zugunsten einer gewaltigen Massenschöpfung schwärmte. Was fehlt, ist der Stil, der ihren Vorgängern vor tausend und zweitausend Jahren, den Mosaikisten, zugute kam[1].

Ob er noch kommt, bleibt abzuwarten. Diese Entscheidung ist glücklicherweise von dem Schicksal der heutigen Neo-Impressionisten ganz unabhängig. So pessimistisch man manchen Taten der Gruppe gegenüberstehen mag, so reich gestaltet sich die Aussicht in das von ihnen nicht benutzte Feld. Schon Denis hat der Technik viel zu verdanken. Außerhalb von Paris mehren sich die Erfolge. Vielleicht ist Frankreich der am wenigsten geeignete Platz, die Resultate zu verwirklichen. Es steckt seit einem Jahrhundert voll von Amateuren, und die Künstler kommen mit dem Instinkt, diesen gefälligen Leuten zu dienen, auf die Welt. Die natürliche Rolle fällt den Ländern zu, die sich weiteren Zielen erschließen und die daher auch bei dem Neo-Impressionismus als solchem nicht stehen bleiben.

Zuerst trat Belgien mit weiteren Absichten an Seurat heran. Finch, der beweglichste der kleinen Kolonie, die sich später in Brüssel ansiedelte, machte den Anfang. Ihn hatte Whistler die Radierung gelehrt. Er malte in Ostende das Meer in dämmrigen Stimmungen und sehnte sich nach Farbe. Die englische Abstammung machte ihn für die Erfassung des Dekorativen geeignet. Er fand in der neuen Lehre die Förderung einer Flächenkunst, der sich in Belgien weniger Hindernisse in den Weg stellten als in Paris. Als Octave Maus zur selben Zeit, da sich in Paris die Indépendants zusammenfanden, in Brüssel die Vereinigung der XX gründete, hatte man wie in Paris sehr viel Enthusiasmus, ohne recht zu wissen für was. Die Zwanzig, zu denen Finch gehörte, setzten sich aus ganz verschiedenen Elementen zusammen[2], aus alten und jungen Leuten, und sie zogen zu ihren

[1] Ich verweise auf das Kapitel über die Neoimpressionisten in dem Bändchen „Der moderne Impressionismus", in dem eine Gegenüberstellung der Mosaiken mit den N.-I. und eine geschichtlich vergleichende Betrachtung der Zeit des N.-I. in knapper Form versucht worden ist.

[2] Die zwanzig waren: Achille Chainaye, Frantz Charlet, Guillaume Charlier, Henri de Groux, Dario de Regoyos, Paul Dubois, James Ensor, A. W. Finch, Fernand Khnopff, Félicien Rops, Willy Schlobach, Jan Toorop, Theo van Rysselberghe, G. van Strydonck, Isidore Verheyden, Guillaume Vogels, Rodolphe Wytsman und eine Dame: Frl. Anna

Ausstellungen alle möglichen Künstler zu Gaste. Wer neue Wege suchte und das, was er wollte, zu gestalten verstand, war willkommen. Der ausländische Besucher verdankte den XX die Kenntnis manches Versteckten, so des großen Henri de Braekeleer mit seinen unnachahmlichen Interieurs, die köstlichen kleinen Bauernbilder des alten Xavier Mellery und last not least Constantin Meunier. Von den großen Parisern fehlte kaum einer; Rodin, der als junger Mensch in Brüssel gearbeitet hatte, war hier anfangs besser gekannt als in Paris, Pissarro hatte gute belgische Freunde. Als Seurat auftrat, bereiteten ihm die XX einen glänzenden Empfang.

Der Neoimpressionismus wurde in Brüssel weniger eine Malerschule als ein praktisches Kunstprogramm weiten Umfangs; er gab einer Gruppe unter den Malern der XX, und zwar den tüchtigsten Energien, eine gemeinsame Farbe. Es waren außer Finch namentlich Théo van Rysselberghe, Henri van de Velde, George Lemmen und Fräulein Anna Boch. Rysselberghe war unter ihnen als Maler am glücklichsten. Er stammte aus Gent (1862 geboren) und war, als Seurat seine Entdeckung machte, gerade noch jung genug, um einer flauen Malerausbildung eine entscheidende Krönung zu geben[1]. Die Offenbarung wurde ihm wie vielen anderen die Ausstellung der Grande Jatte in Paris 1886. Er unterschied sich von vornherein grundsätzlich von den Parisern dadurch, daß er in der Technik ein Mittel sah, die menschliche Figur, den Sitz aller Monumentalmalerei, zu gestalten. Er fing mit Porträts an. Eine Reise nach Marokko im Winter 1887 entführte ihn wohltätig aus dem engen Bereich der Gruppe. Hier mag er größere Linien gesehen haben. Schon 1890 malte er seine „Femmes dans un Verger“, in denen sich seine eigentliche Bestimmung, Dekorationen großen Stils zu schaffen, kund tat. Er besaß noch nicht das starke Kompositionsgefüge; die Gabe verriet sich in der großen Reihe von Porträts, denen er sich sechs Jahre lang fast ausschließlich widmete. Er lernte hier an der Einzelfigur, die er wirksam in den Raum stellte, die Flächenverteilung. Ein sehr großer Takt hat ihn bewahrt, an unrechter Stelle den Versuchungen des Ornamentes im kleinen zu unterliegen, die Signac zu der kuriosen Regenbogenkarikatur Fénéons[2] trieben. Sein großes letztes Gruppenbild scheint wie die Krönung dieser Porträtkunst.

Alle Werke von Rysselberghes[3] sind rhythmische Schöpfungen. Vielleicht ist

---

Boch. — Octave Maus war der Sekretär und als zwanzigster figurierte der Schatzmeister. Später traten van de Velde, Lemmen, Minne u. a. dazu. Die Ausstellungen waren viel kleiner als die der Indépendants, die jeden ohne Jury aufnahmen. In Brüssel verstand man zu wählen und brachte Ausstellungen zusammen, die allen noch als ideale Veranstaltungen im Gedächtnis sind. — Als nach zehnjährigem ruhmreichen Bestehen aus den XX die Libre Esthétique wurde (Frühjahr 1894), wurden die Ausstellungen umfangreicher, aber büßten etwas an künstlerischem Sinne ein. Immerhin denkt man auch an manche dieser Salons mit Vergnügen zurück.

[1] Die Zeit vor dem Impressionismus v. R.s ist wenig ersprießlich. Sie wurde durch seine wiederholten Orientreisen bestimmt. Er studierte 1882 in Madrid Velasquez, 1883 ging er zum zweitenmal nach Marokko und malte zurückgekehrt den „Conteur arabe“ (im Museum von Namur) und eine Fantasie, die vor kurzem von dem Brüsseler Senat erworben wurde. Seine Reise 1887 war die dritte.

[2] Es figurierte in den Ausstellungen anfangs der neunziger Jahre unter dem typischen Titel: Sur l'émail d'un fond hythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes portrait de M. Félix Fénéon (es gehört Fénéon), und ist nicht der einzige mißglückte Versuch Signacs geblieben. Bei den Indépendants von 1892 stellte er u. a. „Arabesques pour une salle de toilette“ aus.

[3] Hier eine Zusammenstellung der Hauptwerke van Rysselberghes:

1888 Porträt in ganzer Figur der Frau Paul Du Bois und das der Frau E. Picard.

1890 Les Femmes dans un Verger (gehört Herrn De Bock im Haag).

die aufgebotene Kunst nicht immer tiefen Ursprungs. Die Auffassung erinnert zuweilen an die laxe Art Besnards; aber sie vermeidet, wenn sie sich von den seltenen Höhen der Kunst fernhält, mit Sicherheit die Klippen; und sie verdient in unserer Zeit Aufmerksamkeit, weil sie das Bestreben eines gesunden, einfachen Menschen trägt, dem daran liegt, seine Kunst vernünftig zu benutzen. In seiner ersten großen Dekoration „L'Heure Chaude" verletzt noch bei allem Behagen an den sehr gefälligen Badenden der Mangel an Distinktion; das Bild hat sehr große Reize, aber sie liegen ein wenig zu flach. Auch die Komposition sitzt nicht fest; sie rutscht von rechts, der Gruppe am Lande, nach links, wo die Mädchen im Wasser spielen, statt nur den Blick zu geleiten. Man spürt den Einfluß des unsoliden Pariser Salons, nicht der großen französischen Tradition, der Seurat verdankte. Um so erfreulicher ist der Fortschritt von den Badenden zu der Wanddekoration bei Solvay, wo sich alle guten Eigenschaften Rysselberghes zur maßvollen Gestaltung einer modernen Idylle vereinigt haben, einem Hauptwerk der Schule und wohl überhaupt der Kunst unserer Tage.

Den anderen Brüsselern diente der Neoimpressionismus zum Sprungbrett in die materielle Dekoration. Finch wurde Töpfer. Graf Sparre holte ihn Mitte der neunziger Jahre nach Helsingfors, wo er die Bauernkeramik treibt, aber auch das Malen nicht vergißt. Lemmen half die Schule zu den schönen Farben seiner Dekorationen auf Leinwand, Papier, in Glasmosaik und in dem Teppichgewebe. Er verdankt trotzdem mehr dem Zeichner Seurat als dem Farbenkünstler. Wenigstens scheinen mir seine Porträts in Kohle mit wenig Farbe bei weitem das merkwürdigste seiner ersten Zeit. Das Bildnis dreier Frauen, das vor mehreren Jahren in der Libre Esthétique ausgestellt war und, soviel ich weiß, in dem Besitz des Künstlers geblieben ist, verband mit einer ganz geschlossenen, schön geschwungenen Form eine eigentümlich sichere Erfassung der Physiognomik. Man ahnte in den rhythmischen Linien den glänzenden Typographen und konnte sich doch nicht der Vorstellung erwehren, ein naturähnliches Bildnis vor sich zu haben. Nicht jedem war die Art sympathisch. Wenn van Rysselberghe zuweilen

---

1891 Porträt der Gattin des Künstlers und das der Malerin A. Boch in Brüssel.
1892 „ „ Frau van de Velde und das des Dichters Verhaeren. Bei den Indépendants dieses Jahres auch mehrere andere Porträts.
1895 „ „ Violinspielerin Irma Sèthe in Berlin.
1896 „ des Malers Signac im Boot.
1896—97 L'Heure Embrasée.
1898 Die Porträts der Frau Monnom, der Frau G. Flé und der Frau Verhaeren.
1899 Porträt der Gattin des Künstlers und der kleinen Tochter (gehört dem Museum in Brüssel).
1900 Serie der Marinen von Ambleteuse.
1901 Verschiedene Marinen; „Jeunes Femmes au bord de la mer", Gruppenbild dreier junger Mädchen in Blau (gehört Herrn L. Guinotte in Brüssel), ein Kinderporträt „le petit Claude".
1902 „Torse de femme nue", Porträt der Frau De Molder und das große Panneau in dem neuen Hotel Solvay in Brüssel.
1903 „Une lecture", Gruppenbild. Um Verhaeren, der den Freunden ein neues Stück vorliest, gruppieren sich: Vielé Griffin, André Gide, Maurice Maeterlinck, Felix Fénéon, Dantec, H. Edmond Cross und Henri Ghéon. Die Figuren in Lebensgröße.

Von den Buchornamenten van Rysselberghes sei erwähnt:
Der Almanach „Verhaerens" (bei Dietrich & Co., Brüssel 1895), die „Histoires Souveraines" von Villiers de l'Isle Adam (bei Deman, Brüssel 1899), Umschlag der „Libre Esthétique", der erste Umschlag der „Dekorativen Kunst" etc. Auch verschiedene Plakate, z. B. die lesende Dame für die Libre Esthétique des Jahres 96 und das mit den beiden Damen, auch für die L. E.

zu leichtblütig scheint, ganz der Typ des modernen, unternehmungslustigen Belgiers, fließt in Lemmen noch das alte träge Blut des Vlaamen, der sich fast mit der neuen Form in Widerspruch befindet. Sein Auftreten ist nie banal, ja er hat erstaunlich prächtige Dinge erfunden; aber dieser Reichtum hat oft etwas Bedrückendes; wir sind an solche Behäbigkeit nicht mehr gewohnt. Der Rhythmus läuft in die Breite wie seine Ornamente, die — im Gegensatz zu der schlanken Linie van de Veldes — so viel Oberfläche wie möglich bedecken. Freilich, und das ist das Wohltuende, wird man nie eine Linie bei Lemmen finden, die nicht zu ihm gehört. Seltsamerweise hat ihn die moderne Industrie vernachlässigt, fast könnte man sagen, glücklicherweise; denn dieses Mißgeschick hat ihn zu der Malerei zurückgetrieben. Seit ein paar Jahren macht Lemmen entzückende Interieurs von gewählter Farbe und einer Zeichnung, die nicht mehr oder weniger die Arabeske sucht als die alten Niederländer, wenn sie ihre Natur malten. Diese Pastelle scheinen mir, so anspruchslos sie sind, die kultivierteste Malerei des heutigen Belgiens; sie geben für Brüssel das, was in Paris etwa Vuillard bedeutet. Der Aufenthalt in den Gefilden des Ornaments hat die Hand Lemmens sicher gemacht; er ist herber als die Pariser, nicht so überraschend wie Bonnard, nicht so raffiniert wie Vuillard, aber gibt dafür in einfacherer Form etwas ebenso Selbständiges wie sie. Er ist immer noch der Vlaame und sorgt unbekümmert um das in alle Richtungen zerflatternde Kunstleben des Landes für die Fortsetzung der ruhmreichen Überlieferung seiner Heimat, für die de Braekeleer wirkte.

van de Velde endlich war — wenn überhaupt — die kürzeste Zeit von allen belgischen Neo-Impressionisten ausschließlich Maler, und er verdankt nicht zum geringsten der Schule Seurats, daß er zu dem Künstler wurde, den wir in ihm verehren. Ich versuche in einem späteren Kapitel, seiner Bedeutung gerecht zu werden.

* * *

So fließt in dem kleinen Brüssel die Kunst in das Leben, und dieser Schlußakt ist geeignet, die Betrachtung dieses ganzen Impressionismus mit frohen Lichtern zu färben. Vielleicht entschuldigt er das Flüchtige dieser Malerei, das Bedingungshafte ihrer Technik, ja ihrer ganzen Existenz. Schon heute fallen manche Bilder der Impressionisten wie mürbe Asche von der Leinwand, andere werden in den Rahmen zu farblosem Staub. Gerade der Prunk, der den Zeitgenossen am herrlichsten dünkte, wird zuerst zunichte. Denkt man an die Folgen, die in Brüssel greifbar, aber in der ganzen Welt, wo immer mit Farben geschaffen wird, von Tag zu Tag deutlicher werden, so verklärt sich die Melancholie über den kurzen Bestand dieser Dokumente durch die frohe Einsicht, daß die Leuchte, die sie uns gaben, verlöschen kann, nachdem sie den Weg in die Zukunft belichtet hat.



NACH EINER RADIERUNG VON HENRI DE BRAEKELEER



GEORGE LEMMEN, ZEICHNUNG

DIE FARBE IN DER SKULPTUR

VON JEAN GOUJON ZU CARPEAUX



VON JEAN GOUJON ZU CARPEAUX

Notre sculpture, pour être expressive,
n'a jamais été bien tranquille.
Ph. de Chennevières.

Dieselbe Entwicklung, die in der Malerei das Ganze einer Auflösung zuschiebt und einzelne Teile, die den Sinn der Richtung am getreusten fassen, aus der abstrakten Kunst hinauszudrängen scheint, wiederholt sich in der Plastik. Man sieht auch hier die Bewegung eines großen, vielgliedrigen Körpers, und die äußersten Teile der schwerfälligen Masse sind dem Rest um ein so großes Stück voraus und haben sich auf dem neuen Wege so geändert, daß sie kaum noch zu dem Körper gehören, von dem sie ausgehen.

Hier wurde das neunzehnte Jahrhundert mehr noch als in der Malerei die entscheidende Epoche. Während die Auflösung in vierhundert Jahren immer nur millimeterweise vorrückte, hat unsere Zeit mit einem Sprunge die vielbedeutende Spanne eingeholt, die die Malerei auf ihrem Gebiete voraus hatte.

Die Entwicklung war schon deshalb langsamer, weil das Interesse an der Plastik im selben Maße abnahm, als das an der Malerei stieg. Als die Zusammengehörigkeit der Künste sich löste, konnte die Malerei zu etwas Selbständigem werden. Sie machte momentan das beste Geschäft, änderte vollkommen ihre ursprüngliche Rolle, ja wurde fast eine neue Kunst, die scheinbar nicht nur alle die früheren Eigenschaften besaß, sondern noch so viel neue dazu bekam, daß die Mannigfaltigkeit blendete. Die Skulptur dagegen konnte in diesem Sinne nur verlieren. Sie vermochte nicht der leichteren Verwendbarkeit teilhaftig zu werden, die der Malerei zugute kam, sondern blieb die weltfremde Sache, unpopulär, weil dem Hause des Bürgers unnahbar, der ganzen Art nach unpraktisch, untransportabel und kostspielig.

Das gerade erhielt sie; es schützte sie vor der gar zu eingehenden Verfeinerung, sowohl im Vorwurf wie in der Technik, aber es entführte ihr das Genie, das ihr früher, in der Glanzzeit der Kunst, den Vorrang gegeben hatte. Sie war weder den Wohltaten noch den Gefahren des stark Persönlichen ausgesetzt, das in den anderen Künsten stets alle Grenzen immer wieder von neuem verrückte.

Es hat seit Michelangelo viele Talente in der Skulptur gegeben, sehr wenige Genies. Viel länger als die Malerei, die alles, was Holland, was Rembrandt brachte, voraus hat, folgte sie gehorsam der Architektur. Noch Carpeaux' Amoretten fügen sich geschmeidig der Überlieferung in dem köstlichen, letzten Pavillon des Louvres, und die Zeitdifferenz zwischen ihm und dem mächtigsten von allen, die den Louvre zum Tempel machten, Jean Goujon, scheint geringer, als die zwischen den Zeitgenossen Fragonard und Delacroix.

Als die Architektur aufhörte, sich künstlerisch zu entwickeln, wurde die Plastik um die Zwecke verlegen und befand sich zuweilen in der peinlichen Lage, als nackte Dame unter modisch gekleideten Herren zu wandeln.

So ist ihre Rolle bei uns, wo sie auf einsamem Sokel immer noch ihre erhabene Pose bewahrt, während um sie herum die Tramwagen klingeln und ganz andere Dinge geschehen, als die Ärmste zu verewigen trachtet. Hier musste sie sich schließlich, um nicht ganz aus dem Bereich der Menge zu verschwinden, dazu hergeben, die Uniform des Kriegerdenkmals anzuziehen.

In Frankreich war sie besser daran. Man fühlt in Dalou noch den Stil der Stadt, die zu Louis XIV betete, und in dem kleinsten Relief, mit dem Desbois seine Zinnschalen belebt, flüstert die Sprache, die in Puget groß war. Die Künstler hatten den Stil im Blut, als sie ihn nicht mehr lebend vor Augen hatten.

Die Gefahr war hier gekommen, als der Klassizismus die geschmeidige Form der Pigalle, Falconet, Houdon und Clodion zu meistern drohte, die von dem Zeitalter Watteaus ein vielleicht noch köstlicheres Abbild — sicher ein edleres — gegeben hatten, als die großen Maler. Sie waren mit unendlichem Takt den Gefahren des Barocks aus dem Wege gegangen. Clodions Zeichnungen lassen alles für seine Plastik fürchten, und wie vorsichtig vermeidet er hier das Extreme. Houdon zumal, der Schöpfer der Kolossalstatue des heiligen Bruno in S. Maria degli Angeli in Rom und gleichzeitig der schlanken Diana, die man im Louvre leider nur in Bronze bewundert, hatte das Noblesse-oblige der Zeit merkwürdig tief und vornehm gefaßt. Seine Diana gibt fast den Stolz der Goujonschen Diana auf der Hirschkuh, vor deren nacktem Glanz alles, was man gegen die Renaissance sagen möchte, zu Boden sinkt, und gleichzeitig entlastet er die Anmut von dem allzu lauten Gepränge, das so viele Werke Goujons und der späteren beschwert, und gibt dem nackten Leib eine keusche, alle Sinnenlust überflügelnde Grazie.

Hier fand der Klassizismus — anders als in der Malerei — nichts zu regenerieren und konnte nur ein höchst kultiviertes Griechentum, das vom Barock bekränzt, nicht unterjocht wurde, zerstören. Es geschah um so sicherer, als der Vollstrecker dieses vermeintlich klassischen Willens nichts weniger als ein David war.

Die endgültige Austreibung dieses Barocks kam einer Tötung der französischen Skulptur gleich, einer Verneinung der ruhmreichsten französischen Geschichte, ja der Vernichtung einer tiefbegründeten Eigenart, die einst die französische Renaissance von der in Italien trotz aller Abhängigkeit unterschieden hatte.

Rude sorgte dafür, daß das Attentat mißlang. Er reagierte mit Keulenschlägen, mit einer Energie, die in einem großen Griff die Zwischenglieder bis Germain

Pilon, bis Goujon, ja bis Michelangelo zur Seite schob und ein neues riesiges Fundament für die zukünftige Entwicklung errichtete. Es war dieselbe Stärke, die das Auftreten Delacroix' auszeichnet. Auch dieser gab der Reaktion auf David nicht durch einen Rückgriff auf Fragonard, sondern auf Rubens den Höhepunkt. Rude war um vieles brutaler. Das Stück am Arc de triomphe tönt wie das Kriegsgeheul der alten Gallier. Man begreift einigermaßen, daß Thiers, der Gönner Rudes, eine Gruppe, die der Künstler für die Krönung des Triumphbogens entworfen hatte, aus Besorgnis vor diplomatischen Verwicklungen zurückwies.

Barye glättete diese furiose Passion. Er brachte ein gelasseneres Tempo, das der Zeit entsprach; ein korrekter, zugeknöpfter Herr, der eher einem Anwalt als einem Künstler glich und sein Genie mehr für seine unnachahmlichen Zeichnungen verwandte, als für seine wohlgestaltete Tierplastik. Delacroix half ihm dabei, aber das Resultat war ein vollkommenes Novum; er verstand die Fuge zeichnerisch zu organisieren und viel geschlossener zu gestalten als sein großer Freund, und er verwandte dafür Farben, die man überall, nur nicht bei einem Bildhauer, vermutet. Wenn Bildhauer in ihren Entwürfen Koloristen werden, pflegen sie wie Offiziere in Zivil auszusehen. Baryes Pastelle gehören zu den schönsten Märchen der modernen Farbenkunst und sagen keinen geringeren als Degas voraus. Er modelliert auf dem Papier seine Tiere in ihren prächtigsten Sammetfellen, immer ganz klein; seine Löwinnen stehen einer prachtvoll getigerten Angora näher als der Bestie, die Delacroix zeichnete; und es ist eine Lust, zuzusehen, wie sie einen Menschen verspeisen. Trotz alledem sind sie wunderbar echt getroffen.

Baryes Schüler Carpeaux endlich führte die Plastik auf das Barock zurück. Sie wurde dabei bewegter, als sie jemals im 18. Jahrhundert bei gleichen Verhältnissen gewesen war, bewegter nicht nur in der Gebärde, sondern der Masse. Schon das bedeutende Erstlingswerk des Meisters des Tanzes, der Ugolino in dem Garten der Tuilerien, das der junge Prix de Rome in der französischen Schule der Villa Medicis entwarf, geriet zum Entsetzen des Akademiedirektors aus allen Bahnen der wohlgedrillten Glätte. Es war das Gemetzel von Chios in der Plastik. Schon hier erklärt sich das Wort des großen Nachfolgers Carpeaux': „La sculpture, c'est l'art du trou et de la bosse."

Der Ugolino blieb nicht allein, er gab erst den Anfang der tiefen Höhlung, mit der Carpeaux seine Materie gestaltet. Die bereits erwähnte Frontongruppe des Pavillon de Flore am Louvre sieht von nahem wie eine Kombination von tiefen Spalten aus, die Engel könnte Rubens geknetet haben. Auch an einen anderen Großen denkt man. Die Zeichnung Daumiers im Museum von Calais, der Zug des Silen, ist dieselbe quellende Fleischfreude.

Man kann diese Tendenz mit einiger Einschränkung malerisch nennen, weil sie in unserer Zeit offenbar von Malern angeregt wurde, von Watteau, dem sein Landsmann Carpeaux in Valenciennes die Statue errichtete, und von allen andern, die sich das Spiel der Lichter im Bilde angelegen sein ließen. Aber dies Malerische ist vieldeutig, wie alle modernen Kunstwerte. In Wirklichkeit gehört diese Eigenschaft im tiefsten Sinne der Plastik, die sie der Schwesterkunst nur ent-

lehnte, um etwas wiederzubekommen, was die andere ihr vor uralten Zeiten genommen hatte.

Als sich die Malerei nicht mehr mit der materiellen Farbe und der Kontur begnügte, mußte sie notgedrungen in das Gebiet der Plastik übergreifen. Sie ahmte die Rundung nach, statt wie die Mosaikisten in der Fläche zu bleiben. Giotto war sich, als er seinen Campanile mit den Reliefs schmückte, kaum bewußt, ein anderes Metier zu treiben, als da er seine Fresken schuf. Noch deutlicher scheint die Hand mit dem Meißel zu malen, die unter den herrlichen Sankt Georg des Or San Michele das kostbare Relief setzte, das sich wie ein Lächeln in die Fläche verliert.

Aber man müßte wohl noch weiter zurückgehen, um diesen Ausgangspunkt beider Künste zu finden. Die Ägypter nannten vielleicht Plastik die Schrift, die sie in die Pyramiden schnitten, und Malerei die Zeichen, die sie schrieben. Nichts natürlicher, als daß sich aus dem geschnittenen Schriftsatz das Relief entwickelte. Mit alledem gewinnt die Malerei kein Recht, das, was dem Flachrelief den Reiz gibt, für sich zu beanspruchen. Man könnte also mit demselben Recht das, was heute im übertragenen Sinne malerisch heißt, plastisch nennen.

Die Wahrheit, welcher von beiden Künsten dies Mittel gehört, liegt in der Mitte. Sie haben dasselbe Ziel, die Lichtwirkung. Der Architekt der Alten, der weder Maler noch Bildhauer, sondern alles war, setzte seinen Schmuck dahin, wo er die Fläche bewegt haben wollte, und der Dekorateur bestrebte sich, durch eine stärkere oder schwächere Arabeske das Licht zu verteilen und das Spiel, das der Architekt im großen trieb, im kleinen zu wiederholen. So weit der allgemeinste Zweck dieser Künste, der freilich nur von ihrem materiellen Wesen handelt.

Je mehr die Architektur, der Nerv dieses Gemeinwesens, zurücktrat und beide Künste Selbstzweck wurden, desto mehr verwischte sich die Grenze zwischen ihnen, desto energischer strebten beide dem gemeinschaftlichen Zwecke, dem Lichte zu. Die Skulptur war nicht mehr die Füllung einer für sie geschaffenen Leere, die sie kräftiger, als es die Malerei vermochte, mit Licht und Schatten schmückte. Der Ugolino schafft sich am eigenen Leibe Höhen und Tiefen, setzt seine Kinder um sich herum nach einer eigenen, phantastischen Architektur und behandelt jedes Teilchen an sich, wie er selbst früher als Ganzes von anderen Gestaltern behandelt worden war. Zur Richtschnur, die der Architekt in dem hohen Erfassen der Gesetze des Raumes erblickte, wird jetzt ein freieres, nicht weniger wertes Axiom, der Sinn für die Natur von Licht und Schatten an einem Dinge, das für sich allein besteht. Das Studium des nackten Leibes im hellen Lichte gibt ihm die beste Erziehung.

Die Lehre scheint so alt als die Plastik der Griechen, das Hohelied von der schönen Natur. Sie ist in der Tat dieselbe; was sich geändert hat, ist die Natur. Es fehlen die Modelle, die einem Phidias das Natürliche gewohnter Nacktheit zeigen. Die Welt ist häßlicher geworden, und zwar nicht nur in den Modellen. Es scheint, als ob die ganze Architektur nur dazu da war, um uns über diese stets weiter um sich greifende Häßlichkeit zu täuschen. Der Anblick ist schauer-

lich. Hätten wir nicht die Zeugen unserer früheren Schönheit vor Augen, so würde uns unsere Mißgestalt nicht abhalten, uns als Adonis zu erscheinen. Aber da ist Phidias, da ist Skopas, da ist Praxiteles. Schon als die Renaissance die Alten entdeckte, muß man sich über die Veränderung nicht wenig gewundert haben.

Es bleibt ein Trost. Nicht die Schönheit dieser Leiber war es allein, sondern die Kunst, die aus ihnen zaubert. Es handelt sich nicht darum, ob eine gerade Nase schöner ist als eine krumme, die eine wie die andere kann dieselbe Schönheit haben, wenn das Gesetz, das sich ihrer bedient, Stärke genug besitzt. Was die Griechen auszeichnet, ist nicht ihre schöne Nase, die ihren meisten Statuen im Laufe der Zeiten abhanden gekommen ist, sondern ihr Organismus.

Nun beginnt ein eifriges Suchen nach Organismen, David d'Angers sucht, Pradier sucht, Rude, Carpeaux, Falguière u. s. w. Jeder sucht auf seine Weise den Organismus, der am stärksten ist, die Erfassung der Natur, die sich nach seiner Meinung am günstigsten für das Spiel der Lichter eignet.

Das ist der Unterschied mit den Griechen: Sie wußten, wo sie zu suchen hatten, ihre Anstrengungen waren gleichgerichtet durch das Leben, das sie führten und das sie zur Darstellung des Nackten trieb. Als die Leute anfingen, sich anzuziehen und die Architektur, die es ebenso machte, in den Vordergrund rückte, war sie es, die den Zielpunkt bestimmte. Jetzt haben wir weder das eine noch das andere, wir hängen von dem guten Willen des Einzelnen ab, und jeder Einzelne sucht uns etwas Neues zu bringen. Nur eins bleibt als allgemeines Ziel für die wenigen, die überhaupt künstlerische Ziele kennen: So viel Licht in der Fläche wie möglich. Es steht, um zu diesem Ende zu gelangen, nichts im Wege, die Menschen aus Löchern zu machen. Daumiers Ratapoil wird unsere Aphrodite.

Auch wenn man statt des Ratapoil eine andere ebenso konsequente, aber ernsthaftere Schönheit setzt, die Entwickelung bleibt im Grunde dieselbe. Die Skulptur ist im neunzehnten Jahrhundert häßlicher geworden als sie je war und hat im selben Umfang an Macht gewonnen. Das Geheul Rudes würde in einem andern Zeitalter ausgezischt worden sein. Es ist eine höchst robuste Kunst, wie die Malerei der Cézanne und van Gogh; stärker als die beiden Riesen Pugets, die den Balkon des Rathauses in Toulon tragen, denn die Gruppe am Pariser Triumphbogen trägt nur ihren Schrei und wirkt doch wie eine Masse. Auch Carpeaux ist robuster als Gleichgeartete anderer Zeiten. Wie viel mächtiger spricht so manches seiner Porträts als der kleine Voltaire von Houdon! — Voltaire war voller Falten, eine wahre Fundgrube für Lichter, und Houdon brachte es fertig, ihn ganz glatt zu machen, sogar einmal ohne Perücke.

Aber diese Glätte hat etwas merkwürdig Ergreifendes, das sich von dem Dargestellten befreit, sie erinnert an einen andern Schädel aus Stein, der in Rom aus einer Nische leuchtet, als Krönung einer kolossalen Figur, die gar keine Löcher zeigt, nur ein paar riesige, ebenso glatte und doch leuchtende Gewandfalten, an den aus höchstem Geist geborenen heiligen Bruno! . . .

Es geht einem vor dieser Statue wie in der Galerie Doria vor der herrlichen Poussin-Kopie nach der Aldobrandinischen Hochzeit. Unwillkürlich werden diese

Franzosen zu Zeitgenossen. Ein Heimatsgefühl, das die Welt durchbraust, dehnt die Brust; man fühlt sich fast greifbar mit dem Grössten menschlicher Schöpfung verbunden, der Odem einer göttlichen Zeit weht uns an. — Wie tonlos klingt die schreiende Gegenwart daneben! — Was kümmert uns, daß sie lebt! Leben wird auf einmal das geringste an der Schöpfung. Ist dies stillere Dasein, in dem die wiedergegebene Gottheit schlummert, nicht tausendmal mehr lebendig?

Und langsam sinkt das üble Gespenst des Ratapoil in die Tiefe, und wir sprechen mit dem großen Sonnenkönig: „Otez-moi ces magots!"

* * *

Der Unterschied zwischen dem Barock Carpeaux' und dem des Houdon ist das Attische in dem Meister der Diana, eine geheime Form in den Formen, die nur griechisch genannt werden kann. Sie blieb über dem gefälligen Flächengekräusel und war wohl darauf bedacht, die Bewegung des Einzelnen nicht dem ganz vollendeten, ruhigen Umriß voranzusetzen, der den Anblick des Werkes aus jeder Entfernung erlaubt und den Betrachter nie zu nahe kommen lässt.

Wie sich hier das neunzehnte Jahrhundert zu dem achtzehnten verhält, so stand der große Bildner des siebzehnten Jahrhunderts, Puget, dem Meister des französischen Cinquecento gegenüber. Puget war auch Maler, und es lockte ihn gewaltig, die Form mehr zu malen als zu meißeln. Goujon dagegen war auch Architekt, wie die Gotiker, und als er seine Diana auf den Hirsch setzte, ließ er sich von demselben Gedanken an die gemeinsame Heimat aller Künste leiten, der seinen unsterblichen Frauenreliefs an der Fontaine des Innocents, in der Nähe der Markthallen in Paris, den fürstlichen Anstand gibt.

Dies Griechentum, das wir auch noch in der Malerei Frankreichs bis zum heutigen Tage finden werden, hat die französische Skulptur von der Wiege an geleitet, und man kann ihr nachsagen, daß sie immer nur da ganz glücklich war und das Generöse, das wir an der französischen Kunst lieben, im reichsten Maße besitzt, wo ihre Bildner die hohe Kunst Athens vor Augen oder im Sinne hatten. Ja, schon in der Gotik, als noch kein bewußter Gedanke den Marmor der Alten weckte, glaubt man diesen höchsten Klassizismus zu finden, und nichts widerstrebt uns mehr als das Bewußtsein, daß diese Bauten einer Religion dienen, die einst zur Verhöhnung des Göttlichen, der Verstümmelung der Antiken, beigetragen hat. Die Kathedrale von Reims ist voll von antiken Gestalten aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts, in denen das Griechische zu schlummern scheint. Freilich zielt dieses Griechentum auf eine ganz andere, unendlich mächtigere Richtung als das Italienische, das sich aus dem Stil des Phidias entwickelte. Man glaubt in der ergreifenden Frauenfigur mit dem einfach zusammengezogenen Mantel und dem Kopftuch, die das Haupttor der Nordseite der Kathedrale von Reims schmückt, ein so starkes Gefüge zu finden, wie es die Plastik der Zeit vor Phidias besitzt und wird sich immer fragen, warum diese Macht nicht ebenso zur Quelle eigener Entwickelungen werden konnte. „Solche Figuren," sagt Gonse, „zeigen was

Frankreich zwei Jahrhunderte vor Donatello machte. In der Plastik wie in der Baukunst war damals Frankreich die Herrscherin Europas[1]."

Nichts war gerechtfertigter als die Begeisterung, mit der Viollet-le-Duc und seine Nachfolger diesen Stil als die nationale Sprache Frankreichs in Anspruch nahmen und die Bezeichnung „gotisch" zurückwiesen. Mit derselben Energie wandte man sich gegen das Römertum der Akademiker. Viollet-le-Duc stellte der Civilisation politique der römischen Kaiserzeit die Civilisation sympathique der Griechen gegenüber[2]; er zeigte mit bezwingender Logik die unendliche Überlegenheit der griechischen Architektur über die römische und verband die Kunst des mittelalterlichen Frankreichs mit den Byzantinern, mit deren Geist er sich verwandter fühlte als mit den Idealen der Renaissance. Es war derselbe Geist, der in England den Morris-Kreis beseelte, nur sprach in den Franzosen noch das Griechische mit, von dem man neue Taten erwartete. In allen späteren Werken französischer Schriftsteller über die Kunst der Heimat spürt man an der wunden Stelle, wo die Renaissance beginnt, einen schlecht verhehlten Ingrimm, der sich nur mühsam zur Folge versteht. Corroyer, der in seinen ausgezeichneten Arbeiten über die romanische und gotische Architektur den innigen Zusammenhang zwischen beiden und mit der Antike verfolgt[3], weigert sich, auch die Renaissance Frankreichs mit in denselben Kreis zu ziehen und will lieber von den Vlaamen, die in der Gotik mithalfen, abhängen, als von den „Italienern" des Zeitalters Michelangelos. Von manchem Architekten, der unter Viollet-le-Duc lernte, kann man noch heute erfahren, wie tief dieser Patriot das Herz seines Volkes verstand.

Niemand wird dieser Einseitigkeit die Achtung versagen, ja man ist leichter zur Überschätzung dieser Begeisterung bereit, als zur Würdigung der Kompromißler, die sich nur von der gesunden Lehre Viollet-le-Ducs entfernten, weil sie ihn nicht zu erreichen vermochten.

Es handelte sich darum, ihn zu übertreffen. Wer möchte seine Bewunderung mit Opfern zahlen und die französische Renaissance entbehren! Vielleicht ist der Patriotismus der höhere, der in der Wandlung, die sich Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Frankreich vollzog, eine Notwendigkeit sieht, mit der wir heute ebenso zu rechnen haben, wie einst die Künstler, die, als sie die Renaissance mitmachten, nicht allein ihren, sondern anderer Mächte Willen vollzogen. Wesentlich bleibt allein, wie sie sich abfanden. Und da meint man zuweilen, die Gotik sei gar nicht gestorben, und als Michel Colomb das Grabmal des Herzogs der Bretagne und der Marguerite de Foix in der Kathedrale von Nantes ausführte, habe er nur eine neue Form gewonnen, um den Geist der Väter zu feiern. Und wenn sich dann in dem Monument der beiden Brézé im Dom von Rouen der ganze Reichtum des neuen Stils entfaltet, erscheint wiederum das Alte von dem Neuen bekränzt. Alle Pracht des Säulenbaues mit den echt Goujonschen Figuren

[1] Louis Gonse: La sculpture francaise (Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1895).

[2] Im sechsten Kapitel der Entretiens sur l'architecture (A. Morel & Cie., Paris 1863).

[3] L'Architecture romane, Paris, Maison Quantin 1888, und L'Architecture gotique, Ancienne Maison Quantin 1891. Vergl. auch: Anthyme Saint-Paul, Histoire monumentale de la France, Paris, Hachette 1884.

dient nur dazu, den nackten Leichnam auf dem Sarkophag zu feiern, den allein ein Enkel der Gotiker so tiefergreifend zu gestalten vermochte.

Diese Ausdrucksfähigkeit mußte sich in einer weniger ernsten Zeit gelinderer Formen bedienen, und auch da treibt die Geschmeidigkeit des Volksgenius, der allen Launen zu folgen versteht, zur Entdeckung seiner eigensten Art. Die Renaissance wäre schon der Nachsicht würdig, wenn sie nur dazu gedient hätte, die Franzosen die Urart ihrer Muse finden zu lassen, — was ich ihr Griechentum zu nennen wagte, ein Fund, der Viollet-le-Duc wohl versöhnlicher stimmen konnte.

Mag man es nennen, wie man will, gotisch oder griechisch, dieses höhere Bewußtsein der Art, das in allen wandelbaren Formen des Tages die geheimnisvolle Urform des Rassengenius mitklingen läßt, starb nie ganz in Frankreich. Es wachte immer wieder darüber, daß sich die Üppigkeit der Farbenfreude im gemalten wie gemeißelten Bilde nicht ins Ungemessene verlor.

Es wurde auch der schwankenden zeitgenössischen Plastik zur Stütze.



CARPEAUX, SKIZZE ZUM UGOLINO



AUGUSTE RODIN: FIGURES DU PURGATOIRE

RODIN



AUGUSTE RODIN

J'ai fait cela ainsi, parce que
je l'ai vu dans la nature.
Rodin.

Wenn man sich einmal in dem Atelier der Rue de l'Université an einem der Stücke festgesehen hat, mit der Innigkeit, von der man nicht weiß, ob sie von Energie oder Sichgehenlassen herkommt, geht es einem wie im Traum, wenn man fliegt. Die halblauten Worte, die man soeben noch andachtsvoll dem Meister von den Lippen ablauschte und die wie gemacht scheinen, um den Traum zu verdichten, klingen immer ferner. Man durchmißt große Räume, und das Herrliche dabei ist, daß es keine Anstrengung kostet, man steigt gelassen in Wolken, die sich gehorsam zur Seite winden oder, was fast noch schöner ist, man sinkt mit ausgebreiteten Schwingen immer tiefer, so sanft, als wären Welten von Daunenfedern darunter aufgetürmt, deren Hauch kaum den Körper streift, während man sie langsam durchmißt. Man findet nicht selten an den Besuchstagen Menschen aller Welten in diesem angenehmen Zustand an einem Marmor oder an einer Bronze festhängen mit starren Augen, von denen man nie glaubt, daß sie wirklich noch sehen, die längst ausgeschaltet sind, wie die Sprache und das Gehör; und das Atelier scheint dann wie eine Rauschbaracke im Orient. Aber bevor man sich im frevlen Witz auf einen Vergleich besinnt, hängt man selbst schon an einer disponiblen Gruppe und fliegt durch den Äther.

In solchen Momenten glaubt man, die Skulptur habe seit Michelangelo geschlafen. Auch dieser hatte die Art. Es gibt Werke, die gemacht sind, damit das Auge über sie hinweggleite, andere sind dafür da, um es aufzufangen wie in einem Trichter, in den sich der ganze Schönheitsdurst ergießt.

Michelangelo und Rodin sind kongruente Erscheinungen, und zwar entscheidet diesen Parallelismus nicht so sehr das weit Sichtbare, Übernommene, sondern das mysteriös gemeinsame innere Schicksal dieser Kunst. Der Nachkomme ist natürlich der Schwächere, aber er ist es nicht als Persönlichkeit, sondern als Produkt von Zeit und Ort. Die Welt ist dreihundert Jahre älter, um ebensoviel reicher, d. h. voller, komplizierter, um ebensoviel kraftärmer geworden. Das Wollen ist

dasselbe, ja es hat sich womöglich noch gesteigert, aber es bezieht sich ebensosehr auf das Innere, wie bei Michelangelo, im Vergleich zu unserer Kunst, auf das Äußere, es zielt vom Kleinen auf das Große; oder richtiger, in der Welt ist mittlerweile der Platzmangel so groß geworden, daß sich die Kunst begnügen muß, mit einem faustgroßen Fragment die Wirkungen der Alten zu versuchen.

Diese geniale Unzulänglichkeit ist bei beiden desselben Ursprungs und den anderen Verhältnissen, die sich zwischen ihnen finden, genau angepaßt. Sie verbarg sich bei Michelangelo bis zu einem gewissen Grade unter äußeren Schicksalen, unter dem Ärger über die Medici, über Julius II., der den Moses verunstaltete, unter politischen Betrübnissen, die den Florenzer Arbeiten Abbruch taten u. s. w. Auch Rodin hat seinen Ärger, 1864 die unvermeidliche Ablehnung des ersten Stücks — l'homme au nez cassé — durch die Jury des Salons; ein Dutzend Jahre voll stärkster Arbeit später, die Intelligenz der Kritik, die ihm vorwirft, sein Age d'Airain nach der Natur abgegossen zu haben; und schließlich nahe am Ende des Jahrhunderts, dem er den größten Bildhauer gegeben hat, die blöde Respektlosigkeit der Schriftstellergenossenschaft, die den Balzac beschimpft.

Aber waren diese Ärgernisse nicht vielleicht bei beiden, im Grunde, wohltätige, äußere Ableiter, die das tiefere Schicksal des eigenen Zwiespalts überwinden halfen, glückliche Mückenstiche, die nur den Widerstand spornten? . . .

Auch Michelangelo streifte die Tragik des Menschen, der mit dem eigenen Genie das eigene Gesetz erhält und in die Welt gesetzt wird, um sie von unten nach oben zu kehren. Gottvater im Himmel muß es unheimlich gewesen sein, solange dieser Herkules, der ihn feierte, auf der stöhnenden Erde weilte. Die Tat gelang. Als Michelangelo starb, gab es fast eine neue Ordnung der Dinge.

Aber Michelangelo fand einen Punkt, an dem er angreifen konnte, eine Ordnung, an deren Stelle er eine andere zu setzen vermochte. Der Nachkomme schwebt in der Luft, und hätte er selbst die Stärke des Riesen, der die Peterskuppel wölbte, es würde ihm nicht gelingen, das Schauspiel zu wiederholen. All seine Kraft kann nur dazu dienen, die Unordnung der Zeit zu vergrößern, die ihn hervorgebracht hat. Gerade sein Reichtum macht seine Unzulänglichkeit. Sein Genie wird ihn von Form zu Form hetzen, und er wird im besten Falle da niedersinken, wo er hätte anfangen müssen, um zum Ziel zu kommen. Sein Schicksal gleicht den stürmenden Pferden, die aus dem Sockel des wunderbaren Denkmals in Nancy herausspringen, brüllend vor Gier und von der Raserei des Laufes und immer noch von dem Genius gehetzt, der mit weltfernem Blick, weit von der Richtung, die sie nehmen, zum Himmel starrt, zum Lichte, das sie blendet.

Rodin hat alle Wege entdeckt, die der künstlerische Instinkt je gegangen ist, und hat viele von ihnen zu demselben Abschluß gebracht, den manche Richtungen in der Malerei unserer Zeit gesucht und so gut gefunden haben, daß man an ein Ende der Kunst glaubte, wenn die Kunst nur auf ihre Karten gesetzt hätte. Ist nicht aller Rätsel Lösung dies eine, daß unsere Zeit nicht den Anlaß der früheren empfindet, die äußersten Konsequenzen zu vermeiden? Mit dem Zauberwort Natur reicht sie an alle Grenzen, selbst die der Unnatur.

Es gibt auf dem Wege dahin, und zumal kurz vor dem Ende, sublime Momente.

Wir haben einen frühgriechischen Rodin aus dem ersten Dezennium des Phidiasschen Jahrhunderts, einen ägyptischen wie die Gesichter, die man in Gräbern am Nil fand und die wie Porträts von heute aussehen. Er ist in den Zeichnungen aus der mittleren Zeit, z. B. dem Johanneskopf, den er oft gemacht hat, wo die Augen schwarze Löcher sind, wie in den alten Bronzen und trotzdem ungeheuerlich blicken, weil das ganze Gesicht plastisch gerichtet ist; oder in den ganz kleinen, fingerhohen Gestalten, die von den Griechen in Bronze gemacht wurden und die Rodin oft in Gips läßt, um nicht die zarte Gliedersprache groben Händen auszusetzen.

In dem Denkmal des Präsidenten Lynch hat er die edle Haltung eines oberitalienischen Reiterdenkmals der Frührenaissance. Dies Rassige steckt auch in vielen Männerbüsten. In dem „Baiser“ scheint er Michelangelo zu vereinfachen. In der „Eve“ setzt er ihn fort. Die französische Renaissance kommt in einzelnen Teilen der „Porte d'Enfer“ zum Wort. Der Kriegsengel, der auf hohem Felsen Flügel und Arme drohend in die Lüfte reckt, läßt an einen verjüngten Rude denken; das alte Weib des Luxembourg „Celle qui fut Heaulmière“ an Daumier, der in vielen Zeichnungen noch deutlicher wird. In anderen spricht Ingres. Die „Bourgeois de Calais“ sind eine vermenschlichte Gotik; die Frauenporträts das Reinste an Anmut im Stolz, das die Bildhauer des 18. Jahrhunderts in einem heutigen entstehen lassen konnten. In den kleinen Bewegungsstudien in Marmor und Bronze „L'Amour qui passe“, „La fille d'Icare“, „Éternel printemps“ und so vielen anderen scheint er das Wellige der schönsten Epoche Frankreichs in der göttlichsten Natur zu personifizieren, ein Barock, das nur die Poesie, die Zärtlichkeit, die Süße der Zeit der Schäferspiele, nicht ein Atom der typischen Form zu übernehmen scheint.

In dem Balzac endlich und den verwandten Werken hat er Carpeaux vollendet.

So malt sich die Entwickelung des Genies aller Zeiten in einem einzigen Menschen. Und das Wunderbare: man genießt immer nur Rodin. Es ist nicht die dünne Tünchmanier des ewig Geschickten unserer Tage, der uns mit Erinnerungen rührt. Hier ist keine Form der Alten, kein Stück, das von ihnen sein könnte. Alles ist Rodin. Eine Sehnsucht, die nichts Irdisches will, ist über die Zeit bis in die fernsten Anfänge der von Menschen gemachten Schönheit geflogen, hat sich überall nur in dem Licht aller Zonen gespiegelt und sich selbst erkannt, während sie die Vergangenheit begrüßte. Wo man den Anklang findet, muß man sich halten, nicht so frevelhaft zu sein, das Echo über den Urlaut zu stellen, weil die Natur dieses Menschen die aller Vorgänger übertrifft. Er hat diese Entwickelung nicht in historischer Reihenfolge durchgemacht, sondern besitzt gleichzeitig die Gabe, uns wie ein Grieche, wie ein Renaissancemeister, wie ein Franzose des 18. Jahrhunderts zu beschenken, ja er sammelt im selben Stück die Reize aller Epochen.

Rodin ist kein Stilist, er ist es noch weniger als Michelangelo und viel weniger als Goujon; er versteckt die Verteilung der Mengen, für die sich die Früheren unwillkürlich noch eines Restes mathematischer Überlegung bedienten, unter dem Reichtum seiner Formen. Die Wirkungen sind so zahlreich, daß die unter ihnen, die nach dem Rhythmus drängen, das Werk unmerkbar vollbringen. Er naturali-

siert sozusagen den Stil der Früheren. Wo es ein Puget mit der Schwellung des Muskels erreichte, legt er die Bewegung in das Glied und läßt den Muskeln die natürliche Rundung, oder er macht aus einem Träger der Richtung im Fleisch deren unendlich viele, gibt Systeme, wo die Früheren mit Einheiten schufen. Auch seine Kunst, wie jede andere, ja mehr als jede andere, wirkt durch Übertreibung, und je älter er wird, desto deutlicher erkennt er diese Regel. Man vergleiche sein Age d'Airain mit der, um wenige Jahre jüngeren, Eva, oder seinen Baiser, um das Ende der achtziger Jahre mit dem Viktor Hugo, der 1897 erschien, oder seinen Antonin Proust aus 1885 mit dem Kopf Falguières von 1899, wie die Mache immer breiter wird, immer mehr nach innen drängt, die Materie durch und durch arbeitet. Aber was er dadurch in der Echtheit des Materials gewinnt, verliert er auf der andern Seite. Der Kuß ist langweilig im Fleisch, aber wer denkt an das Fleisch in diesem kostbaren Bau der Glieder. Die Erfindung dieser Liebenden allein, die, von welcher Seite man sie auch betrachtet, immer nur die holdeste Poesie zeigen, eine ideale Schönheit der Linien, die nur das Göttliche menschlicher Leidenschaft sehen läßt, nicht ihre Fratze, bringt alle anderen Begehren zum Schweigen. Wenn er in anderen Gruppen den Reichtum der Bewegungen verhundertfacht, die Körper zu Posen bringt, deren Grazie kein Mensch nur erträumen könnte, eine Zartheit der Linie, die Ingres nur auf dem Papier als kaum sichtbare Arabeske andeutete, dann mag der Kuß wie ein grobes Alltagswerk erscheinen; aber die himmlische Gelassenheit, mit der man ihn betrachtete, geht hier verloren. Man bückt sich und drückt sich, um diese Kostbarkeiten in allen Windungen und Höhlungen zu verfolgen, man hat das Gefühl, als ob die eigenen Blicke sich untereinander stoßen vor entzückter Erregung, und die Poesie dieser marmornen Rhythmen macht aus den Gesten der Betrachtenden häßliche Karikaturen. Es ist nicht immer möglich, die Kehrseite dieser Schönheit zu verhüllen. Die Malerei kann es, Fragonard profitierte davon. Man denke sich seine badenden Frauen in Plastik, man ahnt selbst in seinen Bildern, so geschickt er versteckt, die Unmöglichkeit gewisser Verengungen der Glieder, die der gefällige Rahmen oder der Arm des Partners im entscheidenden Moment abschneidet. Die Plastik kennt nicht diese Schliche. Der Arm, der hier erscheint, muß dort irgendwo wieder vorkommen und droht, mit dem Bein in Zwiespalt zu geraten, mit dem er vorher reizende Zwiesprache hielt. Rodin erreicht das Unbegreifliche, bei seinen größten Wagnissen dieser Gefahr zu entgehen, aber er wird dadurch zu den äußersten Komplikationen genötigt. Man hat ihm seine Arbeiten im Marmorblock vorgeworfen, wo er große Teile unbehauen stehen läßt, und daraus auf eine unwürdige Originalitätshascherei geschlossen. Das ist barbarische Unkenntnis. Gerade der Ernst Rodins treibt ihn zu Dingen, die zuweilen wie Spielereien erscheinen. Rodin muß, was er macht. Er braucht den Berg, in dessen Höhlen die Nixen tanzen, er muß die unerhörten Kunststücke, die zuweilen an die unerklärlichen Arbeiten in der Flasche erinnern, aufführen, um seine Kunst zu Ende zu spielen. Seine Kulisse ist Kunststück, nicht das Stück. Man kann über diese Szenerie streiten; was sich in der Höhle vollzieht, ist des Zauberers würdig, nie folgt man ihm, ohne zu gewinnen.

Dieser Zauber atmet Natur, das ist seine unendliche Stärke. Es gibt kein Detail in Rodin, das er nicht bis in die leiseste Nuance als natürlich empfindet. Gegen nichts wehrt er sich energischer als gegen die literarische Plastik; kein Vorwurf trifft ihn in der Tat ungerechter. Er hat immer gesehen, was er darstellt, mit einem wunderbaren Auge, das gerade das Seltsamste im Fluge erhascht, nie hat er sich zu Kompromissen hergegeben, und seine Beschränkung liegt vielleicht nur in dieser Unfähigkeit, Kompromisse zu schließen. In seinen Aussprüchen, die wir dem hübschen Buch Judith Cladels verdanken[1], kehrt die unbegrenzte Achtung vor der Natur immer wieder.

„Wer sich für stärker als die Natur hält und sich einbildet, sie verschönern zu können, wird immer nur daneben künsteln. Nicht die Natur ist unvollkommen, sondern der Geist, der so denkt. Man kann den menschlichen Körper ebensowenig verbessern, wie man ein Element zu verwandeln vermag. Wenn man es ändert, zerstört man. Diese Ideen haben uns die Idealisten gebracht. Ich vermag jetzt die Natur zu bewundern und finde sie so vollkommen, daß, wenn mich der liebe Gott fragte, was daran zu ändern ist, ich ihm antworten würde, daß alles vollkommen sei und man an nichts rühren dürfe.“ U. s. w. Man könnte glauben, Courbet zu hören.

Aber es kommt darauf an, was aus der Natur gemacht wird, das Handwerk ist alles, richtig sehen und das Gesehene darstellen. Er war, bevor er zu Carrier-Belleuse kam, Schüler bei Lecoq de Boisbaudran, und diese Lehre[2] gab ihm, so jung er noch war — er zählte vierzehn Jahre —, eine Basis, die er nie verlor, das Rationelle der Naturbetrachtung.

„Wenn ich die Hand glatt auf einen Stein lege,“ sagt Rodin zu seinen Schülern, „mit der Fläche auf die Fläche, habe ich das alte accentlose Relief; während, wenn ich's so mache“ — er stützte die Hand mit dem Gelenk auf den Stein und spreizte die Finger in die Luft —, „die Hand in der Tiefe erscheint und Valeur bekommt. Wenn ein Bildhauer es so macht, meint man, er habe Genie. Das will in Wirklichkeit nur heißen, daß er sehen kann[3].“

So denkt der Renaissance-Bildhauer. Auch für Rodin — und für ihn mehr als alle anderen — ist das Modelé der Reflex des Lebens. Er macht es immer reicher mit dem Alter, die Jugend ist diesem jugendlichsten aller Künstler verdächtig, man arbeitet nicht, wenn man jung ist. Er wächst wie ein Baum, von dem man im Anfang nur den schlanken Stamm bewundert, und der immer zahlreichere Äste treibt, ein unendliches Blattwerk, das den Strahlen der segnenden Sonne eine immer größere Oberfläche entgegenbreitet.

So nähert er sich dem ungeheuren Kosmos seines Viktor Hugo-Denkmals.

Es gibt drei entscheidende Werke in Rodin, drei Etappen: seine Porte de l'Enfer, sein Viktor Hugo, sein Balzac.

Die Porte war die Kühnheit der Jugend, die immer das Unmögliche streift und in diesem Falle mit einer kaum glaublichen Energie gepaart war. Es ist der

---

[1] Auguste Rodin, pris sur la vie (Paris, La Plume 1903).

[2] Ich komme im dritten Buch bei Fantin-Latour darauf zu sprechen.

[3] Judith Cladel: Auguste Rodin, S. 40.

Drang nach einer großen Organisation des Enthusiasmus, den er vor den Werken der Vorgänger in Italien und Frankreich empfand; einer unübersehbaren, nie dagewesenen Schöpfung mit tausend Einzelheiten, an der das Vielseitige, Vielgeteilte wichtiger erscheint, als die große, mächtige Einheit, der Nerv reifer Schöpfungen. Das Werk wurde fast sein Leben. 1875 kam ihm die erste Idee, bis heutigen Tages hat er daran geschaffen. Es war gleichzeitig Jugendwerk, eine Quelle vielseitiger Studien und wird in der Vollendung die Freude des Alters bilden. Der Anlage nach konnte Rodin nur durch die glänzende Gestaltung der Details dabei gewinnen. Denn als Tor, als konkreter Zweck trägt es an dem Genie, das die Empfängnis der Sixtinischen Wandgemälde seines Vorbildes erschwert. Wie diese ist es ein Meer von Werten, und man kann sein Leben damit verbringen, alle Bruchstücke, die darauf treiben, in den eigenen Port zu bringen.

Anders der Viktor Hugo! Hier gelang durch das Mysterium eines gebenedeiten Einfalls alles, was Rodin je als stolzestes Ziel erträumt haben mag. Die Porte wird nie fertig werden, auch wenn sie schließlich gegossen sein wird, sie könnte außer den Hunderten von Herrlichkeiten, die sie schmücken, ebensogut noch hundert andere erhalten. Der Viktor Hugo war in dem Augenblick fertig, als die wunderbare Stellung des Dichters gefunden war, diese Zeuspose des Genies. Es ist ein klarer, großer Ausdruck, der, so tief und vielseitig auch hier die Wirkungen auf das Auge einströmen, ganz einheitlich und rund auftritt. Die diagonale Bewegung von dem hochschwebenden, einflüsternden Genius über dem gewaltigen Leib des Künstlers nach der weit ausgestreckten Hand ist entscheidend. So erfand Michelangelo: eine ungeheure Synthese. Wenn es etwas gibt, was der Würde des weltschaffenden Gottes gleichkommt, so ist es in unserer Zeit die Schöpfung des Gedankens, die Darstellung, wie das Kunstwerk entsteht. Rodin hat daraus ein tiefes Symbol gewonnen, das weit über den Vorwurf, weit über die Bedeutung des Gefeierten, ja über die Kunst, die es symbolisiert, hinausgeht. Es ist die Verherrlichung des Geistes, so allgemein, wie die Kunst eines Phidias, die Verherrlichung des Körpers. Und daß ein so „literarischer" Gedanke hier körperlich werden konnte, daß von der ungeheuren Bedeutung, die ein solches Symbol heute besitzt — die Welt, die die Welt regiert —, nichts daneben fiel, daß wir so betroffen davor stehen, im Innersten überzeugt wie von der Schönheit der Welt, die der Grieche verdichtete, das gibt dem Schöpfer dieses Denkmals seine Unsterblichkeit.

In der Mitte dieses Kosmos thront der Schädel. Es ist nicht mehr der kleine Kopf der Griechen, das Kapitäl der wohlgeformten Macht, sondern das Zentrum, das ungeheure Gefäß des Seins, dem der geknechtete Leib nur dazu dient, um es zu tragen. Die Griechen standen oder gingen, und sie schwebten, wenn sie gingen. Dieser Körper hier sitzt; er nimmt die Stellung ein, die dem Tragen der Last am besten frommt, das eine Bein im Winkel aufgestützt, das andere weit ausgestreckt, um so viel Basis als möglich zu gewinnen. So schafft er, ein schwer atmender Priester der Schönheit.

Aber die Schöpfung bewegt mächtig diese Glieder. Um den Kopf, der in allen Poren geöffnet scheint — ein Schlachtfeld der Gedanken —, schwebt als

Genius eine Zyklopengestalt, die in mächtiger Gebärde den Gedanken umfaßt und ins Innere des Dichters treibt: der furchtbare, fruchtbare Dämon des Einfalls, der Wahnsinn des Wollens, der die Erde umschlingt. Da erscheint hinter den beiden die göttliche Gestalt des Maßes, der Überlegung — eine Griechin. Der Kampf malt sich in dem gewaltigen Antlitz des Dichters, alles Unsachliche schweigt, selbst der Ernst scheint gestorben, um in nichts das Werden zu hemmen. Gewaltig streckt sich die Hand, der Ausgleich zwischen den beiden Mächten, und tastet nach dem entstehenden Werke. Es geschieht ein Wunder.

Ein Mensch, der so etwas fassen konnte, spottet jeder Verherrlichung, er kann sich abschließen von Welt und Menschen, er hat alles Menschentum in sich. Das Genie, das dergleichen gestalten konnte, körperlich wie eine greifbare Sache, so natürlich, wie die Alten einen Ringkampf darstellten, ist Gott, und mit derselben vielbedeutenden Gebärde, mit der diese weit ausgestreckte Hand die Elemente bändigt, gebietet sie allem Zweifel, der nicht zwischen dieser Schönheit und der überlieferten fertig wird, und zwingt uns zur lautlosen Verehrung.

* * *

Rodin stellte seine Kunst als ein Resultat von Natur, Mathematik und Geschmack dar.

Über den ersten der drei Faktoren sprach ich; er gibt auch diesem Denkmal die Basis. Wohlverstanden läßt sich das erste nicht ohne die Mathematik und den dritten Faktor begreifen, wie die Mathematik nicht ohne diese Natur und das dritte genommen werden darf, und wie dieses dritte, das Rodin Geschmack nennt, nicht ohne die beiden anderen gilt.

Er betont sehr oft die Mathematik seiner Plastik; sie, nicht die Poesie dieser Erfindung, ist die Seele des Viktor Hugo. Sie schöpft das räumlich Wirkende mit einem stumpf- bezw. spitzwinkligen Würfel, der schräg in den Raum gestellt ist. Die oberste Schmalseite bildet der kniende Genius. Der ausgestreckte Arm gibt die Längsrichtung, das System von Gewändern folgt der entsprechenden Parallelrichtung, und das Fußende des ausgestreckten Beins schließt den Würfel, der durch die Basis, verkürzt nach der Gewandseite, abgeschnitten ist. Der Würfel ist natürlich unregelmäßig, aber die Grundrichtungen sind überall deutlich gewahrt oder durch entscheidende Punkte angedeutet. Ein System von parallelen Flächen zerlegt die Form. Die wundervolle Klammer, die der Leib des knienden Genius bildet, läuft sowohl mit dem, den Kopf des Dichters stützenden, Arm wie dem verhüllten Bein in gleicher Richtung. Diese drei Parallelen liegen in drei verschiedenen Ebenen übereinander, die außen durch das Gewand verbunden sind und sich im Innern in ein reiches Gewirr von kleinen Flächen in die Tiefe verlieren. Daher fließt das Licht in wunderbaren Kaskaden von der breiten Kurve des Genius über den Kopf des Dichters bis zur am weitesten entfernten Hand und gleichzeitig über die anderen vorderen Teile der Gruppe, die es im reichen Spiele berieselt.

Diese Symbolik, die den Gedanken des Genius, der den Dichter umhüllt und ihn zur Tat treibt, mit dem reinsten Mittel der Kunst, dem Lichte, malt, ist unwiderstehlich. Sie vertieft den Vorwurf weit über alles hinaus, was die auf Konventionen gebaute Deutung geben könnte. Man denkt diesen hohen Gedanken nicht, der Zuschauer fühlt ihn wie eine materielle Sache in sich hineinfließen; ein Vorgang, der so lange lebendig bleibt, als ihn die Sonne bescheint. Es kann nichts natürlicheres als diese Mathematik geben.

Die Muse der Méditation hinter der Gruppe ist eine Zutat, die in der äußerst bestimmten Komposition nicht unentbehrlich erscheint. Aber sie ist wunderschön, schöner als der Rest, mit dem sie nur traumhaft zusammenhängt, ganz Geschmeidigkeit, Fülle und geniale Kurve, wo sich das andere mit eiserner Gewalt aufdrängt. Sie erscheint wie ein Symbol der trauernden Grazie, die auch in der modernen Kunst immer nur versteckt auftritt und nicht die vernehmlichste Stimme besitzt. Sie verwirklicht vielleicht Rodins Drittes, den Geschmack.

Rodins Geschmack ist im äußeren Umriß der seiner Zeit; wir werden seine Grenzen erkennen. Aber seine Grundlagen sind von den Elementen, die den Zeitgeschmack bilden, sehr verschieden. Er ist das Resultat der Mischung. Der Kampf zwischen der erregenden Gottheit und der Muse der Ruhe malt das wechselvolle Schicksal dieses Erfinders. Wie Carpeaux hat er Tausende von Zeichnungen gemacht, die den Rodin intime besser zeigen als seine Aussprüche. Sie zittern von Leben; fast alle sind Bewegungsstudien, weniger Studien zu einem bestimmten Zweck, als Übungen der Hand, um Eindrücke loszuwerden. Die Ähnlichkeit mit Michelangelo in den Randzeichnungen zu dem Exemplar der Fleurs du Mal, das sich Gallimard machen ließ, und vielen anderen ist überraschend. Aber der Schmerz wirkt krampfhafter bei Rodin, seine Zeichnungen zucken wie Nerven, und die Füllung mit seiner wunderbaren Tuschmanier scheint nur dazu da, um die Resonanz für dieses lautlose Schmerzstöhnen zu geben. In dem herrlichen Blatt „La Force et la Ruse", das „l'Image"[1] brachte, dem sprengenden Zentaur, den das Weib in wüster Umschlingung umfängt, in dem Blatt der Inselmappe u. a. wird der Schwung Delacroix' überboten. Rodin ist nicht mächtiger, aber naturgewaltiger; die spontane, gleichzeitige Auslösung des höchsten zeichnerischen und höchsten gedanklichen Effektes überrascht tiefer, Rodin läßt Geste und Tat sozusagen gleichzeitig eintreten.

Eine noch grössere Sprache reden die Zeichnungen der letzten Zeit, wo auf den Wirbel verzichtet wird und nur einige Linien, zuweilen eine einzige den herrlichsten Umriß malt. Früher suchte Rodin in zehn fieberhaft schnell nebeneinander gekritzelten Federstrichen die eine Richtung, jetzt zieht er mit der Sicherheit Ingres' die eine Linie und bringt es fertig, in diese eine all das zuckende Leben seiner früheren Entwürfe zu bringen. Es gibt Umrisse, wo er Licht und Schatten wie die Japaner vollkommen unterdrückt[2]. In den meisten bedient er sich ein paar

---

[1] L'Image, September 97, mit einem Aufsatz von Roger Marx über die Zeichnungen Rodins. Vgl. auch das schöne Reproduktionswerk von ca. 140 Zeichnungen bei Manzi, Joyant u. Co. (Goupil).

[2] In dem zitierten Cladelschen Buch die Titelzeichnung u. v. a.

Tuschflecken oder Spuren von Kreide; ein Wunder dieser Art hat Maillard in seinem Werke gebracht[1], die drei Figures du Purgatoire; von einer Grazie, wie sie die Griechen auf ihre Vasen malten, und einer vollen Natur, daß man bei diesen paar Strichen auf farbigem Papier von Fleischwirkungen reden möchte. Gleichzeitig denkt man bei dieser Arabeske unwillkürlich an die drei Grazien in der Dombibliothek von Siena. Wenn das viel umworbene Vorbild immer umsoweniger erreicht wurde, je näher man ihm zu kommen suchte, hier scheint ein Lebender auf ganz fernliegenden Pfaden zu einem nicht wörtlich ähnlichen, aber ähnlich beglückenden Rhythmus zu gelangen.

Rodin gehört zu den Leuten, von denen man eine Vermehrung unseres materiellen Formenbesitzes erwarten kann. Er streift das Mysterium, das unsere junge Kunst bewegt, tiefer als irgend ein anderer, weil er es im Kubischen sucht. Schon bei diesen drei Gestalten auf dem Papier laufen die Linien, so natürlich sie entstehen, zu einem Komplex zusammen, der aus den drei Figuren eine vierte macht, die sie alle umfaßt. Die beiden Arme der Mittelfigur, die sich auf die beiden anderen stützen, setzen sich in den Umrissen dieser beiden fort, als wäre es ein Körper, und dieser neue Körper ist von bezwingender Schönheit.

So macht er es im Raume. Es versteht sich von selbst, daß im Grunde diese Methode nichts anderes will, als den geschlossenen Eindruck der Masse sichern, der jeder Monumentalwirkung zugrunde liegt und den Rodin bereits nach dem Prinzip der Alten suchte, als er seinem Baiser die wohlgeformte Umrißlinie gab.

Aber er treibt das Prinzip weiter. Die Alten hielten neben dem äußeren Umriß ihrer Gruppen die klare innere Gliederung für unentbehrlich. Diese wird von Rodin immer mehr unterdrückt. Auf einem Fels kniet ein phantastisches Liebespaar, Brust an Brust, Lippe auf Lippe; die innigste Berührung schweißt sie zusammen, die Arme liegen eng am Körper, die Hände scheinen in den Stein zu fließen, nirgends bleibt eine Öffnung. Dazu ist die Bronze so weich wie möglich gehalten, alles Eckige, Scharfe löst sich in schwellendem Verlangen und weichem Hingeben, eine kostbare Patina überfließt die Formen wie eine gemeinsame Hülle. So entstehen in dem Halbdunkel des Ateliers neue, fast atmosphärische Körper, wo der mathematische Sinn des Künstlers seine Phantasie treffend benutzt. Wir bilden die sitzende Figur ab, die den Fuß in den beiden weit gestreckten Händen hält, „le désespoir". Sie nähert sich in ihrer Geschlossenheit der Form einer schönen Vase, und man könnte fast mit ihr beweisen, daß alle Schönheit, auch die des Dinges, das dem Nutzen dient, sich im tiefsten — freilich von uns noch kaum geahnten — Zusammenhang mit den Linien befindet, die der menschliche Körper enthält. Übrigens hat Rodin früher wirklich Vasen für Sèvres gezeichnet.

Hier tritt das, was Rodin Geschmack nennt, in seine entscheidende Phase. Es treibt ihn zu Schlüssen, wo die exakte Berechnung der Wirkung aufhört, und

[1] Léon Maillard: Auguste Rodin (Floury, Paris 1899), bisher das umfassendste Werk über Rodin, mit vielen schönen Abbildungen. Die Figures du Purgatoire, bei Maillard nach S. 84, sind hier, vor dem Titel unseres Rodin-Kapitels, leider nicht so vollkommen, wiedergegeben. Eine sehr schöne Radierung derselben Komposition findet sich vor dem Titelblatt der „Vie Artistique" von Gustave Geffroy, II. Serie (Paris, Dentu, 1893), die einen ausführlichen Aufsatz über Rodin enthält.

hemmt ihn, wo die Konsequenz zu weit gehen könnte. „Der Geschmack ist alles," sagt er einmal. „Wer das Wissen der Plastik oder der Malerei besitzt ohne den Geschmack, wird nie ein Maler oder Bildhauer werden. Es ist mir oft passiert, mit meiner Wissenschaft nicht weiter zu können. Ich mußte sie aufgeben und ließ durch meinen Instinkt die Dinge in Ordnung bringen, bei denen die Überlegung nicht ausreichte. . . .

„Das Merkwürdige ist, daß selbst die Dinge, die anscheinend nur der Domäne der exakten Wissenschaften gehören, derselben Regel folgen. Ein Schiffskonstrukteur, mit dem ich befreundet bin, sagte mir, daß zum Bau der großen Panzer nicht lediglich die Kombination auf dem Wege der Mathematik genüge. Wenn die Teile nicht von einem Menschen mit Geschmack gefügt sind, der fähig ist, die Mathematik auf das rechte Maß zu bringen[1], wird das Schiff weniger gut schwimmen, die Maschine ist verdorben.

„Es gibt also keine festen Regeln. Der Geschmack ist das höchste Gesetz, er ist der Kompaß der Welt."

Aber er setzt nachdenklich hinzu: „Und doch muß es auch in der Kunst absolute Gesetze geben, da sie in der Natur sind."

So spricht der Moderne.

Die Welt beginnt zu fließen. Er findet die Natur, die Mathematik, den Geschmack. Aber auch diese Begriffe werden flüssig. Er betet zu der Natur, aber was nützt ihm die getreuliche Nachbildung? Man muß sie übertreiben, wie die Alten übertrieben haben, aber was gibt das Maß dieser Übertreibung? — Da entdeckt er wie einen Felsen im Meer die Mathematik. Hier ist Ruhe. Wo die Zahlen ihre ernste Sprache reden, hat die Leidenschaft gehorsam zu schweigen; hier ist die Ewigkeit, die vor den Menschen war; die ersten, die Kunst machten, beugten sich der Strenge. Wir müssen zurück zu der Weisheit. — Aber da fragt schon der Zweifelnde: Zurück? Kann je das Wissen zurückgehen? Was wußten denn wirklich die Alten? — Sie brauchten die Zahlen, weil sie keine Empfindungen hatten, sie maßen das Weltall, wo wir es durchleben, sie machten Pyramiden, weil sie mit nichts anderem ihre Unsterblichkeit zu beweisen vermochten. Es war die Herrschaft der plumpen Masse, wir haben den Ersatz der Materie gefunden. Sie machten Berge, wir verstehen Menschen zu machen. Und nicht nur die Schönheit des Menschen! Wir haben eine Erkenntnis erobert, vor der Schönheit und Häßlichkeit wie Temperaturunterschiede wirken, wir stehen außerhalb jeder Skala, wir wollen das Leben.

Gewaltig beginnt das Leben zu wogen, Ägypten und Griechenland verschwinden in den Wogen; statt des gegliederten Marmors türmen sich fremde gewaltige Elemente vor den Augen des Künstlers. Je tiefer er in das Material dringt, desto neuer, fremder, erschreckender werden die Bilder. In allen ist Natur, und alle unterwerfen sich, wie er wünscht, vieldeutigen Gesetzen; es gibt nicht eine,

---

[1] „Capable de déranger les mathématiques dans la juste mesure" (Cladel, S. 33).
Es wäre interessant, mit dieser Auffassung die Ideen van de Veldes zu vergleichen. Siehe z. B. den Aufsatz E. von Bodenhausens in Kochs „Innendekoration" vom Oktober 1903 u. a.

sondern hundert Erkenntnisse, die er ihnen überziehen kann, ohne auch nur ein Lot von ihnen zur einzigen strahlenden, unwiderleglichen Erkenntnis zu formen. In diesem Chaos, wo er an alles glaubt und an allem zweifelt, nimmt er sein Drittes, den Geschmack. Es ist von allen dreien das Schwächste, und er nimmt es in dem Augenblick, wo er des Stärksten bedürfte, um der Anarchie zu gebieten. Wohl gelingt ihm, an seinen Werken die Dreiheit zu zeigen, Leben, Gesetz und Anstand, ja er bringt jedes einzelne zur höchsten Gewalt: Rodin schafft seinen Balzac.

* * *

Man kann in dieser Reihe verfolgen, wie jede Erkenntnis in ihrer Reinheit von dem Rest der früheren Erkenntnis gehemmt und immer mehr in Frage gestellt wird. Auch in der Kunst ist die Anarchie die Trophäe des siegreichen Kampfes um das Bewußtsein, und ihr Geschick spiegelt die Geschichte aller Kultur, die zwischen dem Rat Schopenhauers, die Natur zu verleugnen, und Jean Jacques Rousseaus Forderung, ihr treu zu bleiben, vergeblich vermittelt.

In dem Balzac schlug sich Rodin energisch auf die Seite, die er in seinen Bekenntnissen immer über alle anderen stellt: die Natur. Es war das Werk eines ehrlichen Mannes, wohltätig wie alle entscheidenden Werke. Die Mathematik und der Geschmack traten bescheiden zurück.

Es gab in der Kritik ein wohltätiges Débâcle, das Ströme von Tinte fließen ließ. Die „Plume“ wurde eines der Reservoirs. Man blättert heute schon die vielen Urteile der Zeitgenossen wie eine fernliegende Geschichte durch. Das Auffallende daran ist die Einmütigkeit der Meinungen; es gab sozusagen nur eine, die nämlich, die von den Freunden des Künstlers verfochten wurde. Die andere, mit der die Gegner kamen, war nicht ernsthaft. Das Argument der Genossenschaft, daß die Statue nicht ähnlich sei, war zu grotesk, um lange standzuhalten.

Diese eine Meinung formulierte A. Fontainas am besten, indem er sagte: „Ein Gemälde ist fertig, eine Skulptur ist vollendet, wenn der Maler oder Bildhauer, der die Gründe seiner Erregung erkannt und gebändigt hat, den Abschein davon mit solcher Energie auf die Leinwand oder in den Ton zu bannen versteht, daß sich seine Erregung ganz oder teilweise dem Geist des Beschauers mitteilt[1].“

Diese Formel deckt ungefähr die meisten Gründe der Begeisterung. Der Balzac war, wie Arsène Alexandre kürzer sagte, eine Source d'émotion[2].

Diese Quelle war keine geringe. Sie gab nicht lediglich literarische Anregungen. Alexandre verwahrt sich energisch gegen den Vorwurf, von einer Allegorie der Figur getroffen zu werden. Wie Roger Marx sieht er in der Bewegung, die Rodin zu äußern versteht, das Geheimnis der Wirkung und trifft damit sicher das Richtige.

In der Tat ist der Balzac die äusserste Folge der Gestaltungsart, die sich eine Zeitlang des griechischen Umrisses bediente, um im Inneren gotisch zu sein, die

---

[1] „La Plume“, 1. Juli 1900 No. exceptionnel, auch gesammelt erschienen.
[2] Vorrede zu dem Katalog der Rodinausstellung 1900.

gotisch war, um sich barock zu geben, und schließlich barock wurde, um alle Fesseln der Tradition entschieden von sich zu weisen. Der Balzac gehört unserer Zeit wie kaum ein anderes Kunstwerk.

Er folgt der Richtung, die Rodins Viktor Hugo andeutete; der Kopf ist im verwegensten Sinne alles geworden. Bei dem Dichter der „Légende des Siècles“ lag es nahe, die Voix intérieure und extérieure mitspielen zu lassen, ursprünglich war sogar noch eine dritte vorgesehen. Der Arbeiter Balzac, der in der einfachsten Prosa die Psychologie seiner Zeit schrieb, erschien Rodin ohne alles Beiwerk: als der Mensch, der mit seinem Gehirn lebt. Und so, in dieser sehr natürlichen Auffassung, hat er ihn gestaltet.

Er hätte auch das Haupt allein geben können; es existiert tatsächlich getrennt und ist eine glänzende Schöpfung; es gibt verkleinerte Exemplare, etwa in der Größe des Schädels, dessen sich Hamlet zu bedienen pflegt, und der Monolog, den man mit diesem Fragment in der Hand aufführen könnte, brauchte nicht banaler als der andere zu sein.

Ich glaube, es war Henri Rochefort, auch eins von Rodins besten Modellen, der sich darüber aufhielt, daß ein Mensch auf die Idee kommen konnte, in einen Kopf die ganze Comédie humaine zu legen. Dem großen Phrasenmacher fehlte der Apparat. Er irrte. Diese Fratze zeigt besser das Heldentum dieses Überwinders als alle Allegorien vermöchten. Es ist die einzig zeitgemäße Art der Darstellung; in diesen Augen, die nach innen wachsen, in den Löchern und Lappen, aus denen diese kaum noch Gesicht zu nennende Maske gemacht ist, und in dieser grotesken Haltung voll Stolz und souveräner Verachtung, die über ihre Häßlichkeit erhaben ist, malt sich die Larve dieses Ungeheuers und das, was sich dahinter verbarg. Es ist ein fabelhaftes Symbol; es übertreibt, was hier zu übertreiben war. Die Häßlichkeit, die stolze Folge bewußter Selbstverwüstung, wird zum Denkmal des Schönen.

Der Rest ist matt im Vergleich. Der nackte Hals erhöht noch das Groteske, aber hier grenzt es an das Obscöne; die Wirkung ist um einen Ton zu kraß. Freilich, das Furchtbare steigert sich noch, es tritt eine unheimliche Anatomie dazu, man kommt der Physiologie des Anormalen noch näher, ahnt all das Deformierte des Leibes dieses Intellektuellen u. s. w.

Der Kompaß Rodins war diesmal jedenfalls schwankender als je. Man begreift diese Gewandung, sie war kein übler Notbehelf. Die Kritik erging sich in den angenehmen Bildern von der Ewigkeit dieses Kleidungsstücks zu Lebzeiten des Trägers. Rodins Grausamkeit der Überzeugung schreckte nicht davor zurück, den Schlafrock zum Monument zu bilden.

Der Irrtum war die Monumentalität der Erscheinung. Das Mißlingen lag nicht in einer Differenz von Wollen und Können. Kein Künstler, der so genannt zu werden verdient, will etwas, was er nicht kann. Rodin hat immer erreicht, was er wollte und das ist immer sehr viel gewesen. Er hat alles mit dem Balzac gegeben, was ihm vorschwebte; aber es scheint uns fast mit den Instinkten dieses Menschen unvereinbar, daß selbst dieses Gesicht zu seinen Träumen zählte.

Es erwächst die Frage, was aus der Plastik bei diesem Wollen und diesem Können wird. Und daß unter den Hunderten von Reden und Gegenreden, für und wider das Werk, keine einzige diese Frage sachgemäß zu beantworten suchte, ja, daß nicht einmal, weder von der Seite der Gegner — das hätte Mißtrauen erregt —, noch von der Seite der Freunde — von hier mußte es kommen —, danach gefragt und das Relative dieser großen Anstrengung untersucht wurde, sagt ebensoviel von unserer Ästhetik wie dieser Balzac von unserer Kunst.

Es gab einen Menschen in Paris, in dieser Wunderstadt der Kunst, die er anbetet, von dem es unbegreiflich erscheint, daß er nicht daran dachte, und dessen Meinung allein interessant gewesen wäre: Rodin selber.

Die Bourgeois von Calais, eine seiner reichsten, tiefsten Schöpfungen, ließen mancherlei voraussehen. Er kam auf die unglaubliche Idee, diese Gestalten fast zu ebener Erde aufzustellen, und hat der Behörde von Calais nie verziehen, daß sie seinen Wunsch nicht erfüllte. Sie sollten von Rechts wegen ganz wie andere Sterbliche unter den Lebenden wandeln[1]. Die ergreifende Geschichte dieser Bürger schien ihm so bedeutend, daß es den Leuten ganz natürlich sein mußte, sie auch in der individuellen Darstellung in greifbarer Nähe zu haben.

Er stellte also die Bedeutung einer nationalen Geschichte, einer poetischen, heroischen Überlieferung über die Ästhetik, die ein Stadtbild gestaltet. Er fragt nicht, wie plaziere ich mein Werk am besten, um ihm die günstigste Wirkung zu geben, sondern: wie stelle ich diese Symbole, daß sie am stärksten symbolisch wirken? — Für den Fremden, der die Stadt und die Geschichte nicht kennt, heißt das also: wie erschrecke ich am besten?

Es bedarf nicht des Hinweises, daß keine banalen Motive hier mitsprechen. Rodin geht von vollkommen künstlerischen Erwägungen aus, er denkt nicht im mindesten daran, einem Werke Eigenschaften zu geben, die nicht im Bereiche der Plastik liegen. Seine Entwicklung besteht nicht, wie man schließen könnte, aus Fortschritten seiner Symbolik, sondern ist die Evolution seiner künstlerischen Probleme. Aber die Verwendung des Werkes, die Frage, was der Laie daraus machen soll, gehört für ihn, in nicht unwesentlichem Maße, in das Gebiet rein literarischer Deutung, die unter Umständen mit jeder Generation wechselt und infolgedessen immer nur ganz oberflächlicher Art sein kann.

Dieser entscheidenden Auffassung gegenüber bedeutet die Untersuchung wenig, ob sie aus einer Verachtung oder Schätzung der Mitwelt entspringt. Sie ist immer ein mit nichts zu entschuldigender Mangel.

Niemand redete darüber, als der für den geschlossenen Raum des Pantheons bestimmte Viktor Hugo 1890 für diesen abgelehnt, dagegen für den Luxemburggarten angenommen wurde. Eine Kritik, die sich mit dem Refüs befaßte, meinte, Rodin sei nicht dafür da, sich nach der Architektur des Pantheon zu richten, der ohnehin eine Art Galerie sei. Man hätte damals fragen können, welcher Art

---

[1] „Il les voulait ou juchés très haut, sur un pylône, ou posés à terre, sur une placette serrée entre des maisons, mêlant leur vie héroique à la vie quotidienne de la ville, comme des revenants qui hanteraient le séjour de leur existence terrestre.“ (Cladel, S. 81.)

überhaupt die Architektur sei, nach der sich Rodin richtete, und wäre wohl mit Entrüstung beschieden worden, daß Genies nicht nötig haben, sich nach irgend einer Architektur zu richten.

Das trifft die Sache: Rodins Kunst ist Galerieplastik.

Sie unterscheidet sich dadurch weder im Guten noch im Bösen von neunundneunzig Hundertstel der übrigen Plastik und darf daher nicht mit einem Argument, das die Gesamtheit trifft, benachteiligt werden. Ich wollte dies andeuten, als ich das bewusste Dritte Rodins, den Geschmack, als den Geschmack seiner Zeit hinstellte. Als solcher wirkt er Wunder; er versteht sogar unter Umständen gewisse Aufgaben, die ihm die Baukunst erteilt, glücklich zu lösen. Die Frontons für das Haus des Baron Vitta, wo er seine weichen Figuren in das Dreieck hinein komponieren konnte, werden seinen Ruhm nicht verringern. Aber das sind rein zufällige Ausnahmen. Der Mangel an Bestimmung dieser Kunst, die scheinbar überallhin paßt, beschränkt in Wirklichkeit ihre Verwendung. Freilich ist heute das Bereich der Plastik, die außerhalb der Architektur genossen werden kann, unendlich, und die Rodinschen Werke, die jeden gröberen Zwiespalt vermeiden, genügen weit über jedes Maß, um ihn unsterblich zu machen. Das Verhängnis will, daß seine Anlagen ihn über die Grenzen treiben, die seiner Art gesetzt sind. Es ist auch nicht denkbar, daß ein Mensch von so großzügiger Art, der alles Pathos der Rasse seines Volkes sammelt, sich auf ein Lokal zu beschränken vermag, das seiner Sprache jedes Echo nimmt. Schon seine Persönlichkeit, wenn nicht seine Kunst, drängt auf das Forum.

Und schließlich, auch die Art dieser Kunst sprengt die Scheibe des Glasschranks, der sie zu bewahren sucht. Sie äußert Wirkungen, die nicht im kleinen Raum zur Geltung kommen können. Die breite Mache dieses Impressionismus großen Stils verlangt größeren Abstand.

Stellt man aber gewisse Rodins, die schon dem Umfang nach in geschlossenen Räumen kaum denkbar sind, ins Freie, so wird die Tragik deutlich. Die Tiefe ihrer Erfassung, die Schönheit, die wir vorher ahnten, die Macht des Ausdrucks, der wir jedes Bedenken zu opfern bereit waren, alles das hindert sie nicht, oder zum mindesten nicht mit Sicherheit, zu formlosen Massen zu werden und das ganze Gebäude der Begeisterung, die sie umgab, in Frage zu stellen.

Weil es ewige Gesetze gibt, die auch das Genie nicht umzustürzen vermag, die selbst ein Michelangelo nicht ungestraft lockern konnte und die Rodin mehr als irgend einer seiner Vorgänger außer acht läßt, ja, zuweilen als nicht vorhanden betrachtet: Raumgesetze, die wir Heutigen, deren Augen mit Blindheit geschlagen wurden, seitdem wir geglaubt haben, sehen zu lernen, kaum noch zu formulieren vermögen und die einige wenige unter uns gerade nur dann noch erkennen, wenn sie sich verheerend gegen uns richten.

* * *

Rodin hat in einem Deutschen, Georg Simmel, einen Verteidiger erhalten, der mehr zum Ruhme dieser Kunst beizubringen wußte, als alle Landsleute des großen Franzosen. Die Begeisterung dieses ernsten Philosophen, der sich, an Schopenhauers Pessimismus ermüdet, an Rodin erquickt, ist so geläutert, daß sie auch für den nicht verloren geht, der nur an ihre Argumente, nicht an ihre Schlüsse zu glauben vermag [1].

Michelangelo, meint Simmel, beschloß die Plastik. „Was nach ihm kommt, ist entweder barocke Ausartung, oder, selbst in den edleren Erscheinungen, Epigonenwerk, unter seiner und der Antike Botmäßigkeit. Nur in der Porträtkunst, in der die Individualität der Aufgabe einerseits den traditionellen Schematismus am trostlosesten fühlbar macht, anderseits die kräftigeren Geister zu immer neuen Synthesen von Natureindruck und Stilforderung aufregt, — nur in der Porträtkunst treten Persönlichkeiten wie Houdon und Hildebrand origineller hervor. Aber sie bleiben selbst individuelle Erscheinungen, es fehlt ihnen die Weite der stilbildenden Kraft... Selbst das schöpferische Genie Meuniers hat der Plastik zwar neue Inhalte, aber keinen neuen Stil gewonnen."

Das heißt also: eine Plastik, die nicht neue Stilformen bringt, zählt nicht als geschichtbildende Kunst; weder Jean Goujon, noch Germain Pilon, noch Houdon u. s. w. Diese Leute haben alle nur wiederholt, sie dienten, statt zu herrschen. Erst „Rodin hat die erste prinzipielle Wendung von dem Schema der Antike weg vollbracht." Wohin? ist sofort die heikle Frage. Simmel antwortet resolut: „Nach der Seite eines neuen Stils hin."

Wie sieht dieser Stil aus, der plötzlich, nachdem die Geschichte der Plastik einige hundert Jahre geschlafen haben soll, als Herrscher auftritt. Kann dies ein Stil sein, ist es denkbar, daß ein Mensch alle Erfahrung, die wir aus der Beobachtung der Genesis früherer Stile ziehen, umwirft und in unserer Zeit, die der Stilbildung weniger geneigt ist, als jede andere, das Riesenwerk solcher Gestaltung vollbringt? Dieser Stil ist wohl gerade das Gegenteil alles dessen, was wir so zu nennen gewohnt sind.

Simmel ahnt den Einwurf mit dem Naturalismus.

„Der Naturalismus, der sich an der Plastik weniger als an den andern Künsten versucht hatte, strebte nach derselben Befreiung. Aber es war die Freiheit des Sklaven, der die Kette bricht, nicht die, die um eines neuen Gesetzes willen geschieht." Er gibt also sehr fein und richtig zu, daß auch dieser neue Stil gesetzmäßig sein muß. „Wie Nietzsche zeigte, daß unsere Moral nur eine von vielen war, neben der noch andere Arten von Moralen möglich sind, so hat Rodin durch die Tat erwiesen, dass der klassizistische Stil, den man für den Stil der Plastik zu halten pflegt, keine absolute, sondern eine historische Form ist, neben der unter anderen historischen Bedingungen noch andere ihr Recht haben."

Hier ist der Punkt schon übersprungen, auf den es uns ankam. Zweifellos haben wir das Recht auf einen Stil, so gut wie jede andere Zeit, so gut wie das

[1] Der Zeitgeist (Berliner Tageblatt) vom 29. September 1902.

Recht auf eine eigene Moral. Nur, um bei dem leicht verwirrenden Vergleich zu bleiben, glaubt Simmel, daß Nietzsche eine Moral gründen konnte — wenn wir Nietzsche einmal die Schöpfung der Gedanken, die er formulierte, zusprechen wollen — aus jedem Zusammenhang mit einer organischen Entwicklung heraus? Glaubt er, daß Nietzsche eine der großen Allgemeinheit nahe Tat, die tausend latente Zwecke befriedigt, hätte erfüllen können, wenn die Geschichte der Moral ein paar Jahrhunderte vorher mit einem großen Vorgänger geschlossen hätte?

Simmel tut die Vorgänger Rodins fort, damit sein Held so groß wie möglich erscheint, aber er übersieht, daß er mit demselben Verfahren just die materielle Möglichkeit der Wirkung ausschließt, die er nachweisen will.

Wir können das nur noch nicht sehen, meint er, dieser neue Stil ist etwas anderes, als wir bisher sahen, er „entzieht sich der Beschreibung, nicht nur wie jedes Kunstwerk überhaupt, sondern weil er gerade im Maße seiner Neuheit die Berufung auf Bekanntes ausschließt. Das Wort kann nur die Stelle in der allgemeinen Kulturentwicklung festlegen, die dem Platze einer solchen Erscheinung in der Entwicklung der Kunst korrespondiert."

Damit läßt sich natürlich jede Entgegnung niederschlagen, aber es ist kein Argument. Es beweist nur, daß Simmel unter Stil etwas prinzipiell anderes versteht als die übrige Menschheit, denn sobald dieses andere nicht mehr die durchaus erkennbaren und auch der Beschreibung zugänglichen Zwecke erfüllt, denen die anderen Stile dienten, ist es eben kein Stil mehr.

Und darauf läuft in der Tat die ganze Abhandlung hinaus.

„Nur in einem Teil des Rodinschen Gesamtwerkes herrscht unzweideutig der neue Stil, der in Rodin durch die Verschmelzung des modernen Geistes mit dem Kunstgefühl Michelangelos erzeugt wurde, — jenes gleichsam als das weibliche, dieses als das männliche Prinzip gedacht. Rodin ist durch viele historische Stile hindurchgegangen .... Indem er in dieser Ausdrucksweise zeigt, was er kann, offenbart er in solcher Vielumfassung den modernen Geist seiner Extensität nach; in einem Bruchteil seines Werkes aber offenbart er, was er ist, und damit die Intensität des modernen Geistes."

Das ist glänzend empfunden und gesagt und vollkommen Wahrheit. Fragt sich nur: ist diese Eigenschaft von der ästhetischen Art, die sich dem Stilbegriff unterordnet. Statt dessen erklärt Simmel die Erscheinung Rodins:

„Die tiefsten inneren Schwierigkeiten des neunzehnten Jahrhunderts beruhten in dem Konflikt zwischen der Individualität und der Gesetzmäßigkeit. Der einzelne mag weder auf seine Einzigkeit und auf sich selbst ruhende Besonderheit verzichten, noch auf die innere Notwendigkeit seines Seins und Tuns, die wir als Gesetzmäßigkeit bezeichnen. Dies aber erscheint unverträglich; denn unser Gesetzesbegriff, an der Naturwissenschaft und am Recht gebildet, schließt immer Allgemeinheit ein, Gleichgültigkeit gegen das Individuelle, Unterordnung des einzelnen unter eine für alle gültige Norm. Daher gilt auf inneren wie äußeren Gebieten die Sehnsucht dem, was man das individuelle Gesetz nennen könnte, der Einheit einer rein persönlichen, von aller bloßen Verallgemeinerung freien Lebens-

gestaltung mit der Würde, Weite und Bestimmtheit des Gesetzes. Die moderne Plastik nun hat, wo sie nicht naturalistisch war, durchweg im Banne des allgemeinen Gesetzes gestanden, das die klassische Kunst ihr gegeben hat und das jetzt weder in der anschaulichen Form noch in der Seele hinter ihr ein wirklich persönliches, aus eigenem Brunnen schöpfendes, einzigartiges Leben sich offenbaren ließ. Der Naturalismus hat das freilich getan, er entband Subjekt wie Objekt von dem Zwange einer allgemeinen und dem innerlichsten Leben fremden Regel, aber damit überantwortete er es dem Zufall, einer anarchischen und ideenlosen Augenblicksgestaltung. Die Formenprinzipien, die hier unversöhnt auseinanderliegen, bilden die Einheit von Rodins Kunst."

Man kann nicht logischer schließen und sich verkehrterer Prämissen bedienen. Wo ist denn dieser Klassizismus und dieser Naturalismus in der Rodin vorhergehenden Kunst? Also Houdon, also Barye, Carpeaux? Wer von ihnen ist naturalistisch, wer ist klassisch? Welcher Kategorie gehört unser Schadow? Welcher der Engländer Stevens? Und die früheren, die Jean Goujon und Germain Pilon, Puget und unser Schlüter — waren sie nur klassisch in dem Sinne einer leeren Form? Würden sie uns heute noch etwas zu sagen haben, wenn sie nur konventionell wären? Und die alten, die Griechen, die, so scheint es beinahe, diese Konvention gemacht haben, waren sie klassisch? Wirkt nicht vielmehr in allen ohne Ausnahme die Gemeinsamkeit beider Begriffe, das gesetzmäßige Allgemeine und das Persönliche, Einzelne, ohne deren Zusammentun kein brauchbares Ding von Menschenhand möglich ist, auch keine Kunst?

Diese Formprinzipien bilden also die Einheit aller Kunst, nicht nur der Rodins; man könnte Bände damit füllen, um zu erzählen, wie, in wie verschiedener Art, diese Einheit immer zustande kam zur Beglückung der Menschheit. Es kann sich hier nur darum handeln: kommt sie bei Rodin zustande und mächtiger, folgenreicher, beglückender als bei den anderen?

Und hier verdunkelt sich ein wenig Simmels Klarheit. Er findet in Rodin auf einmal die „absolute Freiheit von jedem, der schaffenden Seele äußeren Schema". Das wäre also Naturalismus, denn ein drittes gibt es nicht. Freilich ist dieses Schema, das dem Naturalismus entgegentritt, nicht so äußerlich, wie Simmel glaubt. Es ist dem Künstler so anhaftend wie die Haut dem Körper. Die Glücklichen der Vergangenheit wurden damit geboren, die Heutigen kommen mit dem Bedürfnis danach auf die Welt, und sie erziehen es sich schlecht und recht, simulieren es wenigstens, weil sie ohne das nicht existieren könnten; es enthält die Möglichkeit, anderen kenntlich zu werden. Glücklicherweise gibt Simmel ein Beispiel dieser absoluten Freiheit, er vergleicht Rodin mit Rembrandt. Es ist nicht bedeutungslos, daß auch Simmel in der Enge des Bedürfnisses nach einer historischen Legitimierung auf einen Maler und gerade auf diesen fällt, den Liebling Rodins. Er macht es nicht anders als die ganze Plastik, die sich in einem Moment erschreckender Armut an eigenen Zielen auf die Malerei besinnt und aus deren spezifischer Form, die bei Rembrandt das Extrem ersteigt, die Erlaubnis ähnlicher, d. h. nicht plastischer Wirkungen ableitet.

Wenn es möglich ist, warum nicht? Wenn es ein Mittel gibt, das Clair obscur um die Rembrandtschen Figuren, den in der Malerei materiellen Schatten, aus dem diese Figuren hervorwachsen, in der Plastik herzustellen; das heißt also, wenn es angeht, aus der Plastik Malerei und aus der Kunst eine Hexerei zu machen, steht dem Experiment nichts im Wege.

Simmel findet wohl das Gesetzmäßige in Rodin, „allen Zusammenhalt, alle Würde eines gesetzmässigen Daseins, ein organisches Wachstum, dessen innere Zielsicherheit jeden Zufall ausschließt". Aber er meint, daß solche Eigenschaften auf anderem Wege als dem alten der Kunst hier erreicht werden, weil — „man nie auf einen abstrakten Typus, der auch für andere Gesetz wäre, hingewiesen wird". Hier müßte man nach allen Seiten widersprechen. Nicht der Typ ist das, was an der alten Kunst vorbildlich erscheint, sondern das Gesetz selbst, die Harmonie, an der ebenso wichtig und unwichtig ist, ob sie durch die Gesichter der Tempelbauten von Angkor Vat oder durch die der Gotik oder des Barocks erzielt wird, wie es gleichgültig erscheint, daß Rodin zuweilen an barocke, gotische, griechische und ägyptische Formen deutlich erinnert.

Tatsächlich aber ahnt Simmel die Begrenzung Rodins; ohne diese Ahnung, die seine festen Behauptungen beständig umspielt und zuweilen zu bedecken droht, wäre seine glänzende Arbeit als Opus der Kritik wertlos. Er gibt sich nur einem unendlich menschlichen Trugschluß hin, indem er das Problem, auf das seine Sehnsucht gerichtet ist, den Zwiespalt auf allen Gebieten des Lebens — „wie das rein individuelle Dasein doch ein gesetzmäßiges sein könnte, wie man den Anspruch allgemeiner Normen ablehnen könne, ohne in Anarchie und wurzellose Willkür zu fallen" — hier, in der Kunst, gelöst glaubt, und der Irrtum ist der des rastlosen Denkers, der eine Stelle will, die jenseits des Zweifels bleibt und die er sich um so lieber erhält, als das Zaudern Genuß bringt.

Zudem gibt es kein besseres Medium für Rodin als den Philosophen. Dem Auge, das auf das Sehen nach Innen geschult ist, öffnet der gewaltige Empfindungskomplex Rodins ein Paradies von Gedanken. „Die Beseelung des Steins", meint er staunend, „fordert offenbar einen viel größeren Aufwand von Seele als der fließende, nachgiebigere Stoff des Öls oder der Tempera, der Worte oder der Töne." Die Seele aber ist alles in der Kunst. „Seit das Christentum die naive Einheit von Natur und Geist durchbrochen hat, und die Physik die Welt zu einem bloßen Mechanismus entseelt hat, ist der Seele erst die ganze Größe und Schwere ihrer Aufgabe erwachsen: nicht nur in diesem fremdartigen Getriebe ihr eigentümliches Wesen zu erhalten, sondern jenes vergeistigend zu durchdringen und sich anzueignen."

„Der tiefste Sinn des modernen Lebens lag deshalb in dem ungeheueren Machtspruch Kants, als er die Welt mit all ihren Inhalten in Raum und Zeit als eine bloße Vorstellung im menschlichen Bewußtsein erkannte. Aber doch hat die Seele damit die Welt nur prinzipiell, sozusagen wie mit einer politischen Souveränitätserklärung in Besitz genommen, ohne daß es ihr darum erspart bliebe, sie noch Schritt für Schritt sich zu eigen zu machen und ihrem Gesetz zu unterwerfen."

„Nach einer Seite hin leistet dies die moderne Technik; allein gerade sie macht den Menschen wieder zu ihrem Sklaven, bindet ihn an so äußerliche Interessen, daß durch sie sehr viel mehr die Seele in das Äußere, als das Äußere in die Seele aufgeht. Der Versuch des Sozialismus, das ganze Leben einer sinnvollen Ordnung zu unterwerfen, den Zufall äußerer Schicksale durch eine planmäßige Organisation der Gesellschaft auszuschließen, dient schließlich auch nur jener tiefsten Sehnsucht der Seele, alles Gegebene nach ihrem Bilde zu gestalten. Die Enttäuschungen und Rückschläge, die die Seele auf den Wegen der Technik, der Wissenschaft, der Gesellschaftsverfassung zu jenem Ziele unvermeidlich erfährt, haben die Sehnsucht nach der Kunst ins Ungemessene gesteigert, bis zu der Leidenschaft, unser ganzes äußeres Milieu mit Kunst zu tränken. Denn in ihr allein scheint der Sieg des Geistes über den gegebenen Stoff des Daseins vollendet; oder vielmehr, diejenige Betätigung heißt uns Kunst, in der das eigengesetzliche, uns im letzten Grunde unverständliche Sein der Dinge den inneren Bewegungen der Seele völlig nachgiebig geworden ist. Aber dieser Sieg muß in jedem Werk von neuem und von innen her gewonnen werden, und darum verfehlt aller Konventionalismus, der dem Stoff eine traditionelle Schablone von außen aufprägt, so völlig den Sinn der Kunst."

„Was die Plastik der Sehnsucht der modernen Seele gewähren kann, hat zuerst wieder Rodin geleistet. An seinen Werken empfinden wir zuerst wieder die restlose Beseelung des Steines und der Bronze, hier scheint ein Innenleben des Steines an seiner Oberfläche zu vibrieren, sie widerstandslos nach sich gestaltet zu haben, wie man wohl sagt, daß die Seele sich ihren Leib baut."

. . . Es ist sehr schwer, zu widersprechen. Hier steht keine Kritik, sondern eine Kunst für die Kunst ein, und die Tiefe der Empfindung ist zu respektabel, um sie mit Zwischenreden zu belästigen. Durch den ganzen Aufsatz dieses Denkers strömt ein schönes Motiv: Nicht denken, empfinden! und fast meint man, daß auch dazu nicht mehr das Sehen gehört. Fast glaubt man, daß diese moderne Kunst gelernt hat, überhaupt ohne Normen zu bestehen, ja daß sie nicht mehr nötig hat, zu sprechen, da die Sprache, die sie früher sprach, nur „Schablone" war.

Das Einlenken Simmels enttäuscht beinahe:

„Aber die Schmiegsamkeit, die die Seele dem Stoffe abgewinnt, ist noch nicht die ganze Kunst; sondern diese scheint erst mit einer Formung des Stoffes erreicht, durch die dieser einen rein anschaulichen Reiz, völlig unabhängig von aller seelischen Offenbarung gewinnt. Ohne daß die Form irgend etwas bedeutete, ohne daß sie ein jenseits ihrer lebendes Gefühl ausdrückte, muß sie eine Schönheit und Eigenart, eine Kraft und Einheitlichkeit besitzen, die sie für das Auge bedeutsam und anziehend macht. Erst dieser selbständige Reiz der Form hebt die subjektive Verlautbarung des Gefühls über sich hinaus zu überindividueller Gültigkeit und Mitteilbarkeit. Das eigentliche Wunder der bildenden Kunst ist, daß die sinnlich-formalen Eigenschaften der Raumgestaltung, des Umrisses, der Farbe, nur ihren eigenen Gesetzen und Attraktionen folgsam, doch zugleich ein seelisches, unanschauliches Innenleben bis auf den Grund verraten, ja daß die vollendete

Erfüllung der einen Forderung an die der anderen geknüpft scheint. Daß diese beiden Funktionen der Erscheinung: als rein sinnliches Bild und als Symbol und Aussprache der Seele, die in der wirklichen Welt ganz auseinander zu liegen und sich nur zufällig zu berühren pflegen, in der Kunst eine Einheit sind, ist vielleicht die tiefste Beglückung, die sie uns bietet, das Pfand dafür, daß die Elemente des Lebens doch im letzten Grunde nicht so zusammenhanglos sind, wie das Leben uns glauben machen will."

Damit wäre er an dem Punkt angelangt, wo die kritische Betrachtung beginnen könnte. Nur diese eigenen Gesetze und Attraktionen der Kunst sind praktisch entscheidend und sie sind absolut unveränderlich seit ewigen Zeiten. Wie stellt sich die moderne Kunst zu ihnen? Erfüllt sie sie? Läßt sie eine Lücke und wo? Und die Beantwortung dieser Frage würde unfehlbar Simmels Ansichten über den Konventionalismus verändern.

Er erkennt glänzend den Charakter des modernen Kunstwerkes als bewußtes Vortreten gesonderter Eindrücke, worin er wiederum ein Symbol des neuzeitlichen Geistes erblickt. Das vollendete moderne Werk, meint er, bindet das Getrennte wieder, mißratene lassen das Getrennte unvereint. Er denkt an die bewußte alte Vorstellung von der Trennung des Stoffs und der Technik und spricht von „Inhaltskunst" und „Formkunst"; eine schwache Stelle. Er hätte glänzend auf die tatsächliche technische Trennung der materiellen Massen des Kunstwerks hinweisen können — Trennung der Farben in der Malerei nach der chromatischen Lehre, Trennung der Quantitäten in die Flecke und Punkte, Trennung des Materials der Plastik durch den Druck des Daumens u. s. f.

Ganz naiv meint er, es könnte *scheinen*, „als ob Rodins Figuren und Gruppen rein auf den Umriß komponiert wären. Von dem richtigen Blickpunkt aus gesehen, sind die Umrißlinien, das Spiel zwischen der Schwere der Massen und ihrer Aufhebung, die Balance zwischen den reliefmäßig vor- und zurücktretenden Teilen so vollkommen beglückend, daß das Werk zu seiner Rechtfertigung nichts Seelenhaftes mehr hinter seiner Anschaulichkeit bedürfte und als reine Formkunst erscheint." Als ob jemals ein Werk einer anderen Zutat zur Beglückung bedürfe.

Hier also steckt des Rätsels Lösung für den Fall Simmel. Auch diese Nüance läuft auf das alte Lied hinaus, daß es eine andere Kunst gibt als die Formkunst, daß es möglich ist, eine Plastik zu machen, die die Seele erhebt und eine andere, die sie nicht erhebt.

Nicht daß Rodin ein Phänomen von Form ist, scheint ihm wichtig, sondern daß „diese Form doch genau die Form jenes tiefsten seelischen Inhalts ist. Sein Strom ergießt sich genau bis zu ihrer Grenze, nirgends etwas leer lassend und nirgends darüber hinausflutend. Der Sinn für die Beseelung der Form und der für den selbständigen Reiz ihrer bloßen Anschaulichkeit sind hier, gleichsam jeder für sich, auf das Äußerste gesteigert, um sich dann erst zu vermählen."

Das heißt also: Rodin mutet dem Marmor nicht mehr Seele zu, als er fassen kann, er ist keiner der Literaten der Kunst, sondern einer, der auszudrücken ver-

steht, was er sagen will. Die Kunst ist in erster Linie also ein Vermittler von Seele, und die Einsicht, ob sie diesen Zweck vollkommen erfüllt, wertet sie.

Man braucht für Seele nur Gedanke zu sagen und wir sind wieder in der Kunstanschauung vor hundert Jahren.

Diese Verwechselung von Wirkung und Veranlassung wäre an sich gleichgültig — es kommt nicht darauf an, warum man empfindet, sondern daß man empfindet —, wenn die Folgen dieser Anschauung nicht die weiteren Beziehungen der Kunst, die ihr unentbehrlich sind, schmälerten. Denn gerade dieser weiteren, immer ganz materiellen Bedingungen bedarf sie, um zum Stil zu werden, der nicht nur Seelen-, sondern Formenwelten bändigt. Simmel entgeht das nicht: „Dieser Kunst (Rodin)", fährt er fort, „mag deshalb der Zauber der alten Meister fehlen, bei denen die Wurzel der Kunst noch die Vielheit ihrer Reize in ungebrochener Einheit trug." —

Und damit fehlt ihr unübersehbar viel, das ist die Sache. Mehr als wir heute, die mit vollem Herzen und vollem Kopf im engen Raum vor so eine Suggestion gestellt, — es täte vielleicht schon weniger — erfassen können; genau das, was diese sogenannten alten Schablonen geben, von deren Kunst man sich, weiß Gott, noch heute nicht geringer ergötzt als vor dreihundert Jahren, während es unsicher erscheint, ob unsere Nachkommen die Quellen unserer Freuden überhaupt noch beachten werden.

Freilich, man wird aus unseren Werken einst wissen, wie wir waren. Hermann Bahr meint[1]: „Mag alles andere zugrunde gehen, unsere Welt versinken, jede Spur auslöschen — solange der Balzac bleibt, wird man wissen, was wir gewesen sind." Und er vergleicht sehr richtig unsere Statuen mit den ruhigen, einfachen Gebärden der Vergangenheit. „Niemals ist den Menschen das Leben so schwer gewesen, um nur da zu sein, wenden sie eine Mühe auf, die über ihre Kraft geht."

Sicher, alles das steckt in dem Balzac, die Grimasse ist Weltgeschichte. Bahr erkennt nicht weniger lebhaft als Simmel den Wahrheitsausdruck Rodins, aber er hütet sich aus diesem, fast möchte ich sagen, ethnographischen Moment, Schlüsse auf die allgemeine Ästhetik zu gewinnen. Dieser Schluß ist die Gefahr in Simmel und allen Aposteln Rodins, die vor Freude in der Erkenntnistat eines Gestalters den Nimbus ihrer Qualen zu finden, diese Form über alles Formale setzen. Das Schöne aber wendet sich ab: Mensch, was habe ich mit dir zu schaffen! — Bahr schließt nicht nur nicht im Sinne Simmels, sondern ahnt das Tiefere: „Vielleicht wird einmal ein Erlöser kommen, der den Menschen wieder eine sichere Empfindung ihrer Pflichten bringt. Dann werden sie einsehen, daß es ihnen gar nicht an der rechten Kraft gefehlt hat, sondern nur an der rechten Direktion. Wir wären stark genug, aber wir müssen uns an zu vielen Dingen versuchen, und so geben wir uns nutzlos aus, weil keiner weiß, wo er wirken soll, und darum jeder immerfort die Stelle wechselt, immerfort wieder von neuem beginnt."

---

[1] „Bildung, Essays von Hermann Bahr" (Insel-Verlag Leipzig, 1900), in den letzten Pariser Notizen S. 247 u. ff.

Klingt das nicht wie eine Biographie Rodins, ja wie eine Biographie unserer ganzen Kunst? —

Und weil es so ist, weil wir nicht wissen, weil wir gegenwärtig ein wenig schlaff sind bei aller Stärke, ein wenig krank bei aller Gesundheit, ein wenig verrückt bei aller Klarheit: soll deshalb gerade dieses kleine Stückchen, um das wir uns der Welt der Vernunft entrücken, das Heim unserer Ziele werden, die Planke, die die Zukunft trägt und von der wir die Vergangenheit verachten?

Und wirklich, könnte man meinen, will Simmel darauf hinaus. Es blieb ihm übrig, seine Wertung auch auf Michelangelo anzuwenden, den er vorher ausgenommen hatte. Er ist, wie in seinen philosophischen Schriften, ehrlich und konsequent:

„Rodins Skulpturen sind oft unvollendet, in den verschiedensten Graden, bis zu dem, wo die Figur nur in einzelnen Teilen, in schwer erkennbaren Umrissen aus dem Block herausragt. Unter den Charakterzügen der Gegenwart ist dieser unverkennbar: daß uns, gegenüber einer immer wachsenden Zahl von Werten, Anregung und Andeutung mehr sind als die deutliche Erfüllung, die unserer Phantasie nichts zu ergänzen übrig läßt. Wir wollen ein Minimum objektiver Gegebenheit, das ein Maximum von Selbsttätigkeit in uns entfesselt. Wir lieben die Diskretion der Dinge, die alle Deutungskräfte in uns entfaltet, und ihre Sparsamkeit, die uns ihren Reichtum erst durch den unseren empfinden läßt. In der Ausnutzung dieses Zuges der modernen Seele gelingt Rodin bisweilen das Äußerste, indem er durch die scheinbare Unvollendetheit zugleich das Verhältnis zwischen dem Material und der Form eindringlich macht. Die Gestalt, die sich erst in diesem Augenblick dem Stein zu entringen scheint, bringt die Spannung zwischen dem ungefügen, bloss lastenden Stoff und der beseelten Form, die er hergeben muß, zur stärksten Empfindung, die fertige Figur würde ohne diesen schweren Erdenrest, der ihr als Hintergrund geblieben ist, nicht die gleiche Geistigkeit und Freiheit aufbringen. Und andererseits wird nun durch diese Versagtheit der vollen Form die eigene Aktion des Beschauers aufs lebhafteste herausgefordert. Worin neuere Interpreten der Kunst das Wesen ihres Genusses setzen: daß der Genießende den Schaffensprozeß in sich wiederhole — das kann nicht energischer geschehen als durch die Anregung der Phantasie, das Unvollständige selbst zu vollenden, die noch im Stein verborgene Gestaltung von ihm zu befreien. Indem sich so unsere eigene Tätigkeit zwischen das Werk und seinen Endeffekt in uns schiebt, rückt jenes in die Distanz, deren die Sensibilität des modernen Menschen zwischen sich und den Dingen bedarf; denn es ist dessen Stärke und Schwäche, von den Dingen nicht ihre abgerundete Ganzheit, sondern nur den Punkt ihrer stärksten Anregung, ihren sublimiertesten Extrakt zwar, aber nur „wie aus der Ferne“ zu verlangen. Es ist nichts bezeichnender, als daß dieses Steckenbleiben der Figur im Steine, das bei Michelangelo durch Verhauen oder Hinderungen entstand, bei Rodin bewußtes Kunstmittel geworden ist. Dort wirkt es tragisch, das lastende Schicksal verstärkend, das alle Gestalten Michelangelos in ein namenloses Dunkel hinabzieht; bei Rodin wirkt es unleugbar raffiniert, und

dies ist der Abzug, den der moderne Mensch in Kauf nehmen muß, wenn er gerade seine eigentümlichsten Kräfte zu Leistungen entfaltet, die zwar der unmittelbaren Kraft und Einheit der Klassik entbehren, aber eben den Stil seines Lebens ausprägen."

Und damit wären wir ungefähr an dem Ausgang der Betrachtung, die sich anfangs gegen Simmel erhob, angelangt, daß Stil in unseren Zeiten Nicht-Stil bedeutet.

Die Schönheit dieser Sätze macht begreiflich, daß ich sie nicht in einer Tageszeitung vergessen lassen und versuchen wollte, die Künstler auf diesen Philosophen zu lenken. Ich glaube, es ist in unserer Zeit kaum je gereifter über unsere Kunst geschrieben worden. Es wäre vollkommen, wenn Simmel die Weite seiner Überlegungen nicht durch die Beispiele verengte. Alles das möchten wir. „Ja, was möchten wir nicht alles!" schrieb Paul Scheerbart vor zehn Jahren. — Nur muß es auch die Kritik der Moral unserer Kunst so machen wie der Betrachter moderner Werke: Nicht zu nahe kommen!

Es kann einem bange werden bei diesem Vergleich der Marmorblöcke Michelangelos mit denen Rodins. Es genügt also, daß jemand das als gewollte Vollendung hinstellt was ein anderer als unzureichend erklärte, um jenen über diesen zu setzen?

Nehmen wir einen dieser Blöcke, den berühmtesten, den Frauenkopf mit dem Tuch über den Haaren im Musée du Luxembourg in Paris. Der Kopf liegt bekanntlich auf einem ungeheuren unbehauenen Marmorblock. Ich habe mir früher nie erklären können, warum man, um einem Kopf eine Unterlage zu geben, diesen Quadratmeter Marmor verschwendete. Ich sah eine Künstlerlaune darin ohne besonderen Zweck, bis ich mal zufällig eines Tages aus dem Luxembourg direkt in die ägyptischen Säle des Louvres ging und vor eine der herrlichen, sitzenden Figuren trat, bei denen der Unterleib des Körpers, die vorwärtsgestreckten Arme die aufgestellten Beine in einem Block verschwinden, der in schwerer Umhüllung nur ganz schwache Conturen der Glieder sehen läßt. Hier wurde vor einigen tausend Jahren das Mittel erprobt, das Simmel unserer Kunst zuspricht, und alles, was er von den Dingen, die alle Deutungskräfte in uns entfalten, sagt, paßt auf diese Diskreten. Zufällig fiel mir hier der Frauenkopf Rodins im Luxembourg ein. Sollte er etwa ähnliches mit dem ungefügen Block bezwecken? Sicher hatte er in der sitzenden Figur Désespoir, von der ich oben sprach, die Ägypter im Auge, man kann sich leicht diese Figur im Sinne der Alten verhüllt und dann noch mächtiger vorstellen. Wer weiß, ob man sich nicht auch in diesem Marmorblock, der wie ein Stück Felsen scheint, den Körper der Frau denken muß, ihre Glieder, vielleicht sogar ihr Kleid, sicher etwas von ihr, da dieser Block eins mit ihr ist, also einen Sinn, ein Maß von ihr darstellt. Was ist es? — Ich quälte mich vergebens, mir den Block vorzustellen, auf dem der hübsche Kopf liegt, vielleicht ein wenig zu hübsch, zu zart für diesen rauhen Sockel, das Maß zu suchen, das dieser scheinbaren Willkür Sinn gibt . . . wenn es einen Sinn gibt. Und in diesem Zweifel erschien mir die Kunst des Saales, in dem ich mich befand,

wie eine linde Tröstung, unendlich näher als meine eigenen Gedanken, und das Rätsel, das die Sphinxe um mich herum behüteten, schien mir leichter zu lösen, als die Frage, wohin wir treiben.

Und doch liebe ich Rodin mehr als die Sphinxe, aber nicht weil er von der berühmten „Schablone" frei ist, sondern trotzdem; und ich glaube, daß er mehr als alle anderen Künstler unserer Zeit wert ist, das Chaos zu vergrößern, das wir erdulden, ja, daß er, wie er ist, nicht anders gewünscht werden kann. Aber bewahren wir uns vor dem alles verlierenden Irrtum, daß dies die einzige Art ist, die uns ziemen kann und fähig ist, der Zeit ein paar Lappen für ihre Blößen, geschweige einen Stil zu geben. Der Versuch, diesen Schluß zu gewinnen, gleicht dem Beginnen, Wasser mit einem Schwamm aufzunehmen. Aus allen Poren rinnt das Naß wieder heraus, und je mehr man den Schwamm zusammendrückt, um so weniger behält man.

Das Bild gibt unsere heutige Ästhetik. Halten wir unsere Kunst mit zarten Sinnen und freuen wir uns, solange sie bleibt. Versuchen wir, ihr standzuhalten. Die alte Kunst nahm nicht das ganze Sinnen und Denken der Menschen, nicht, weil man es ihr verweigerte, sie brauchte es nicht. Man genoß sie lächelnd und erhobenen Hauptes. Die heutige will uns zu Gallert machen. Sie ist anspruchsvoll geworden wie alle alten Damen. — Geben wir ihr so wenig wie möglich und vor allem nicht das eine, den Schwur der ewigen Treue, an dem ihr nicht mal viel gelegen ist. Was von ihr bleiben wird, ist nicht ihr Inhalt, der manche unter uns heute vor den Schönheiten der Alten blind macht; das Höchste liegt nicht in dem Sekundenrausch tiefster Erfassung. Die jähe Spannung des Hirns verglast die Augen. Rodin ist unsterblich, auch wenn wir uns zu seiner eigenen Meinung bekennen, daß er nichts weniger als unsere Vollkommenheit, das, was uns erreichbar scheint, darstellt; wenn wir uns klar bleiben, daß der Reichtum der Entwicklung, die in ihm groß ist, das Maß der Macht auch zum Maß der Beschränkung gebraucht; wenn wir an eine Entwicklung glauben, die weit über Rodin hinaus geht. Denn so sicher diese Geschichte sein wird, so sicher wird sie seinen Taten unendliche Förderung verdanken. Ich werde ein Stück davon in diesen Beiträgen und zwar an den Stellen, die von einer neuen Entwicklung handeln, zu zeigen versuchen.

Vielleicht ahnte Carrière den Zusammenhang, als er, um den Freund zu ehren, die schönen Worte schrieb: L'Esprit généralisateur lui à imposé la solitude. Il n'a pu collaborer à la cathédrale absente; mais son désir d'humanité le relie aux formes éternelles de la nature.

Die Zeichnungen auf S.S. 260, 288 und 300 sind der Rodin-Biographie von Maillard (Paris, H. Floury) entnommen.



BALZAC-KOPF RODINS, NACH EINER ZEICHNUNG VON A. CLOT



A. RODIN, ZEICHNUNG

ROSSO



MEDARDO ROSSO

Der Italiener Rosso ist der Mephisto dieser Kunst. Sein Beispiel mag Rodin zu der letzten Phase seiner Gebäude aus Farbe und Licht noch ermutigt haben.

Als ich das erste Mal bei ihm war und er das Erstaunen, die Bestürzung merkte, die seine Sachen hervorriefen, baute er ein Stückchen Kunstgeschichte in Gestalt eines seltsamen Stillebens auf. Er stellte auf einen Tisch eine sehr schöne Bronzekopie des großen Kopfes des Vitellius aus dem Vatikan, die er selbst gemacht hatte, daneben eine Wachskopie nach der kleinen Berliner Gruppe Michelangelos, Madonna mit dem Bambino; daneben Rodins Torso des Johannes und schließlich brachte er ein Werk von sich selbst, das Kinderköpfchen dazu. Dieses konnte er nicht aufstellen, da es keinen Fuß hatte; er war also genötigt, es in der Hand zu behalten.

Der Kopf des Vitellius ist enorm. Man denkt gleich an die Triumphbogen, an den Zirkus, der für Menschen, die sechsmal so groß als die heutigen gewesen sein könnten, gemacht war. Es gehen sicher ein halbes Dutzend Rossoscher Kinderköpfe in den Schädel des Römers. Er gleicht einem Erdglobus. Das dicke Fett, in dem das Gesicht schwimmt, hat alles von der Anatomie, die wir kennen, verborgen; es ist nur Masse; man kann sich kaum den wüsten Koloß vorstellen, auf dem er saß.

Michelangelos Gruppe wirkt daneben zierlich und voll Anmut. Es ist ein Anstand, an den das plumpe, römische Wesen nicht dachte; heute würde man es vielleicht japanisch nennen. Der Körper singt in tausend Stimmen, wo er vorher nur den einen dröhnenden Posaunenton hatte. Überall, wo früher die Masse lag, sind tausend Bewegungen entstanden, die sich in reichem Gegenspiel ergänzen.

Die gewaltigen Kolosse, die mit gemächlicher Wucht das Kleine, das ihnen in die Nähe kam, tottraten, sind nicht mehr, aber man hat immer noch das beängstigende Gefühl, daß, wenn sie noch da wären, all dies liebenswürdige Spiel von ihrem Atem zu nichts geblasen würde, daß eine Bewegung ihres schwerfälligen Leibes mehr bedeutete als später die viellautende Gesprächigkeit aller Glieder.

Der Rodin daneben macht den Geist stutzig, der sich auf der rechten Fährte vom Großen ins Kleine glaubt und unwillkürlich den Eigenschaftsunterschied,

den er zwischen dem alten Rom und Michelangelo fand, im gleichen Verhältnis weiter dehnt. Es ist auf einmal, trotz der Ähnlichkeit zwischen den beiden, eine andere Richtung in dem Nachkommen. Er betont nicht mehr so sehr das Vielseitige, das sich bei Michelangelo mit leicht greifbarer Absichtlichkeit zum Rhythmus vereinte, sondern verbindet mit einer mehr willkürlich bewegten Fläche die wesentlichen Stützpunkte des Gerippes. Noch deutlicher gestaltet sich das Verhältnis, wenn man an Stelle dieses Rumpfes ein neueres Werk setzt, etwa den Balzac-Kopf. Da erscheint plötzlich das alte Römerhaupt wie eine tote Sache, während es in dem Gesicht Balzacs von Leben sprüht; auf der einen Seite steht die stumpfe Gewalt, auf der anderen blitzende Intelligenz — Goliath und David. Wieder tritt auch in dieser Reihe die kleine Gruppe der Renaissance zurück; sie scheint jenseits des Unterschieds, der das Römerhaupt von dem Kopfe Balzacs trennt, und den Wirkungen, die wir verglichen, überhaupt unzugänglich. Sie wirkt zwerghaft zwischen den beiden. Man entdeckt an ihr ärgerliche Details; die Hand der Madonna auf dem Stoff entbehrt der fleischlichen Realität, ihre Finger wirken kleinlich wie die Gewandfalten; sie sind auch nur Nüancen des Rhythmus und des Spiels wegen da wie das Ganze. Dagegen zielt jede Linie in dem zerfurchten Gesicht Balzacs mit größter Absichtlichkeit auf das Leben; sie gehört nicht nur zu dieser Plastik, sondern mehr noch zu dem Dasein des Menschen, der dargestellt wird, und bringt mit einer ganz physiologischen Suggestion einen Körper, das Stück atmenden Fleisches in die Vorstellung.

Auch der Kopf Rossos ist ein Leben aus dieser Welt, aber hier wird derselbe Eindruck, dessen Lebendigkeit bei Rodin erschreckt, mit viel verschwiegeneren Mitteln erreicht; das Licht springt nicht mehr von Punkt zu Punkt wie bei dem Balzac, es gleitet geschmeidig. Die großen Niveaudifferenzen sind hier vermieden — natürlich abgesehen von der Verschiedenheit der Modelle. Was Rodin mit einem starken scharfen Eingriff erreicht, mit Höhlungen, die die Fläche zerfetzen, gelingt Rosso mit Nuancen, die, wenn man sie richtig zu fassen vermag, womöglich noch tiefer gehen als die starken Mittel des anderen und der Fläche eine relative, wohltuende Ruhe lassen.

Es ist eine stillere Kunst, sehr vornehm. Diese Kinder- und Frauenprofile Rossos rechnen mit zu den edelsten Dingen, die unsere Zeit hervorgebracht hat. Sie gehören in unsere Zeit, wo man sich vor dem Lärm der Welt in diskrete Räume flüchtet und von den unendlich vergröberten Interessen, die der Tag beansprucht, des Abends bei sanftem Licht an um so zarteren Dingen erholt. Alle Plastik der Früheren erscheint materiell neben Rosso, zumal die der großen Brutalen der römischen Antike; sie stellt schon äußerlich mehr Ansprüche, nötigt unseren Beinen und noch mehr unseren Empfindungen größere Strapazen zu, das Abstandnehmen ermüdet. Ein Kinderprofil Rossos geht von Hand zu Hand, und seine Weichheit schmiegt sich mehr den Empfindungen an, als daß sie sie herausfordert.

Aber wenn man sich bei dem Kopf des Römers nicht den Leib dazu denken kann, weil er für uns zu groß würde, widerstreben bei Rosso entgegengesetzte

Gründe der Vorstellung, daß so ein zartes Profil auch noch leben könnte. Diese Gehirnkunst hat keinen Körper mehr.

Es ist typisch für Rosso, daß dieses Kinderantlitz wie seine meisten Sachen aus Wachs geblieben und nur Gesicht ist, Maske. Es war ihm schon zu viel, den hinteren Teil des Kopfes dazu zu geben und man wird zum Zweifel getrieben, ob diese Ergänzung überhaupt möglich wäre. Die Frage kommt einem so seltsam vor wie bei dem gemalten Profil des Bildes, bei dem es auch niemandem einfällt, zu untersuchen, wie die Sache hinter der Leinwand weiter gehen könnte. Dabei ist durchaus nichts Unorganisches an dem Gesicht. Es ist so lebensfähig wie der dicke Römerkopf, ja, wenn sich diese Fähigkeit mit der Größe der Auffassung steigert, erscheint sogar Rossos Fragment im Vorteil. Der Römerkopf vermeidet in manchen Details, zum Beispiel in den leicht gekräuselten Haaren an der Stirn, nicht eine gewisse Kleinlichkeit, von der Rosso ganz frei ist, der selbst in diesem winzigen Gesicht, das man in die Hand nehmen kann, keine Einzelheit sehen läßt, sondern nur große Flächen gestaltet. Wie materiell und hart erscheinen nun erst die Griechen in der Zeit des Praxiteles, die nicht nur die Haare, sondern sogar die Pferde und Sphinxe auf den Helmen ihrer Göttinnen meißelten. Wenn wirklich, auch in der Plastik, das Wort des Malers gilt, daß das Weglassen die Kunst ist, so steigt unser Zeitgenosse in die Wolken.

Rosso ist das Geschick einer großen Intelligenz, eines Menschen, der sich von allen hereditären Vorstellungen, die sonst unbewußte Schöpfer werden, zu befreien vermochte, — vielleicht weil er sie nicht so stark wie andere empfand — der schärfer vielleicht als irgend einer vor ihm erkannte und den Mut hatte, seiner Erkenntnis gemäß zu handeln; der einzige in unserer Zeit, der von keinem Kompromiß getrübt wird und dem größte Achtung gebührt, weil er sich vielleicht für die anderen opferte.

Seine Tat war nur im Zeitalter Manets möglich, aber sie ist ganz selbständig, nur sich selbst verdankt er, was er erreicht hat. Die berühmte Phrase von der ganz eigenen Kunst findet bei ihm die einzige vollgültige Verwendung.

Und es war kein kleiner Größenwahnsinn, der ihn trieb, das Band mit der Vergangenheit zu durchschneiden, nicht der Mangel an Verehrung vor den Alten. Dem Künstler, der die schönsten Kopien sowohl nach der Antike wie nach Donatello, gegossen hat[1], — Bronzewerke, an denen man recht erkennt, wie die berühmten Keller, denen der große Korridor im Louvre seine Kopien verdankt, gesündigt haben — kann man keine Unkenntnis nachsagen. Keiner stand vielleicht ergriffener im Louvre vor der kleinen Holzstatuette der Priesterin Toui im Saal des Scribe und sah intensiver die geschmeidige weiße Figur, die den Trog auf dem Kopf trägt. Niemand begriff wie er, worin die Wirkung der kleinen sitzenden Gottheiten liegt, die, ein paar Hände groß, sich wie Monumente geben. Das prägte sich deutlich in sein Gedächtnis. Er trat damit vor die Elgin Marbles und fand sie unruhig, vor die Lieblinge seines Volkes im Belvedere und fand sie banal.

---

[1] Einige sehr schöne u. a. in den Sammlungen von Alexis und Henri Rouart in Paris.

Michelangelo wirkte auf ihn wie die Reproduktion einer niedergehenden Zeit, die französische Renaissance schien diesen Niedergang noch deutlicher zu zeigen. Überall sah er immer nur dasselbe Schwinden der Einheit zugunsten bewegter Glieder, die wie vorlaute Zieraten den Bau bedrücken und die reine große Fläche verwischten. Nur in der Malerei begegnete ihm eine andere Entwicklung. Wohl floss auch hier, sobald man sich von den Primitiven entfernte, die Wirkung auseinander. Das Lächeln Leonardos ersetzte ihm nicht das Ungefügte seiner Frauenkörper. Er zog den berühmten Gemälden die Zeichnung der Isabella von Este vor. In allen Kirchenbildern der Italiener war ihm das Zudringliche der Figuren, die aus der Fläche heraustreten, deutlich. Diese Heiligen verdeckten zuweilen wie willkürliche Puppen eine kostbare Landschaft, in der allein der Künstler sich selbst gegeben hatte, und sie wirkten fremd in dieser reichen Atmosphäre. Raffael hatte nur zum Gefallen der Besteller gemalt, ohne die große überzeugende Notwendigkeit, ein Gemenge von Einzelheiten, aus dem man beliebig viele Bilder zu machen vermochte. Warum, wenn mit einer einzigen Form die Summe aller anderen zu geben war, diese Vielheit! Galt das als Fortschritt, was aller Ökonomik entgegen die Kraft zersplitterte und, statt zu einen, den aufs Größte gerichteten, die höchste Sammlung suchenden Geist zur Teilung trieb?

So mag Rosso gedacht haben, und der an eiserne Notwendigkeiten gewöhnte Mensch, der in Paris die Karre gezogen hatte, um sich das tägliche Brot zu verdienen, der Heimatlose, den keine bewußte Empfindung mit dem alten Vaterlande verband und dem Paris die unfreundlichste Seite gezeigt hatte, war gegen alle unklaren Kompromisse abgehärtet. Sobald er genug zu essen hatte, folgte er seiner Überzeugung. Da trat er eines Tages vor Velasquez, und mit einem Schlage wurde ihm das Gegenspiel bewußt, das der geschwätzigen Gliedersprache der Renaissance gebietenden Ernst entgegenstellt. Er fand in dem kleinen rosigen Mädchen mit den blonden Haaren, in dem perlgrauen, spitzenbesetzten Kleid, eine größere Kunst als in irgend einem der Werke dieses wunderreichen Salon Carré. Größer, weil sachlicher, weil dieses Bild, das eine Prinzessin malte, in dem Wurf, mit dem es gemacht war, die Majestät enthielt, nicht in einer aufgedrungenen Floskel des Bestellers; weil diese Natürlichkeit, die nicht der stolzesten Pose entbehrte, die hohle Geste aller Vorgänger schlug und in ihrer Art nur den ganz Alten verglichen werden konnte, deren Kraft im Laufe der Zeiten zerstreut, zerstört worden war. Dieser hatte nur aus sich selbst heraus geschaffen und war dabei zum ersten Maler geworden, zu einem Herrscher des Metiers wie keiner zuvor. Der Stil war nicht ein Nachklang anderer Künste, anderer Formen, sondern eine einheitliche Materie, die nur der Pinsel dieses Einzigen gestaltete.

Ähnliches fand er bei den Zeitgenossen des Spaniers, bei Rembrandt, bei manchen Rubens. Keiner hatte wie Velasquez die Figuren so innig eingehüllt, daß das Auge nichts von ihnen loszutrennen vermochte, und kein Atom blieb, das nicht organisch zu der Masse gehörte. Nie seit Velasquez war diese Kunst mit gleichem Glück versucht worden. Immer wieder gewannen die anderen, die Stilmaler, die Oberhand. Erst die jüngste Zeit hatte sich auf das Eigenste in

Velasquez und auf den Rembrandt der zweiten, der eigentlichen Anatomie, die er für sich selbst machte, besonnen und war dabei zu einer eigenen Kunst gelangt. Turner ging auf die Atmosphäre Rembrandtscher Landschaften zurück. Manet war der Erfinder einer neuen Porträtkunst. Er setzte genau da fort, wo Velasquez zweihundert Jahre vorher stehen geblieben war, und es gelang ihm, allem Aberglauben, der unserer Zeit die Kraft absprechen möchte, zum Trotz, eine unwiderstehliche Machtäußerung, das Werk aus einem Guß. Die Jahrtausende fielen. Was das Genie aller Epochen nicht zu erreichen vermocht hatte, den Ersatz der Einheit, eroberte sich die Intelligenz einer Zeit, die keine Götter mehr brauchte. Degas malte seine Tänzerinnen wie einst die Ägypter ihre Könige gemeißelt hatten. Da war nichts, was nicht zur Sache gehörte, und aus diesem Ernst erstrahlte eine Pracht wie aus den Bildern der Chinesen. Es blieb der zeitgenössischen Plastik nur übrig, demselben Weg zu folgen und von dem Maler von heute zu lernen, was diesen die Plastik der Alten gelehrt hatte.

* * *

Die Logik dieser Auffassung ist nicht gewöhnlicher Art. Die Erkenntnis, die sich ihrer bedient, schlägt die Entwicklung der früheren. Diese waren Atome ohne Wissen. Der heutige schafft sich seine Bahn. Wer würde den Mut gering schätzen, der gelassenen Blicks die Überzeugung in Taten verwandelt.

Aber die Kunst ist nicht umsonst weiblichen Geschlechtes; die Wege, auf denen man ihr nahe kommt, scheinen abseits von den höchsten Gaben des Geistes zu liegen. Sie spottet der Intelligenz des Denkers und wirft sich dem Leichtsinnigen in die Arme, der schön geboren ist. Gehirnmenschen sind nicht für sie und können selten von ihr haben. Die Anstrengung, deren es bedarf, um sie zu zwingen, ist sicher geistiger Art, aber sie entfernt sich weit von den eisigen Höhen des reinen Persönlichkeitsbewußtseins. Die Spannung erfolgt nur, um aufzunehmen und sich hinzugeben, um auseinanderzufließen in das Werk und die Welt wie in die Seele der Geliebten hinein. Das Persönlichkeitsbewußtsein aber flüchtet seine kostbare Unbrauchbarkeit in das Einsame, von wo aus es den eitlen Geschichten wie Liebe und Kunst bedachtsam zusieht. Ein Teilchen nur genießt, das Gehirn, das Größere, sehnt sich, und das Menschbewußtsein, das Größte, freut sich, ein Gehirn zu haben, das sich immer noch sehnt, auch wenn da unten diverse Teilchen selig sind.

Rosso hat eine Skulptur zu machen erreicht, der nichts mehr gleicht, nicht mal die Skulptur. In den Frauenköpfen war er auf dem Gipfel. Ein sehr schönes Wachsprofil schmückte 1900 den Segantinisaal der Weltausstellung und rief wie eine erstickte zarte Stimme unter Höckerweibern die reine Anmut der Stirnen Mino da Fiesoles ins Gedächtnis.

Die Gipfel der Kunst sind heute schmaler als früher und nicht zum Ausruhen geeignet. Der des Rosso war eine Säbelschneide.

Er mußte den Schritt nach der anderen Seite tun, und mit diesem einen kleinen Schritt steht er draußen, außerhalb des engen Zirkels, in drückender Nähe von anderen, die, um sich das Fallen zu ersparen, vorzogen, unten zu bleiben,

und interessiert die schnelllebige Welt nur noch als fait divers, als einer der vielen Unfälle, die in dem wackelnden Bau unserer Kunst alle Tage geschehen.

Was ihm gefährlicher als Rodin wurde, war vermutlich seine Rasse, oder die Furcht vor seiner Rasse. Die mächtige Gestalt mit dem blonden Haar und vollem Bart, die breite Brust und die starken Arbeiterhände scheinen eher teutonischen als welschen Ursprungs, und man begreift kaum, daß die Seele in solchem Leibe so zart ist. Er hatte im Anfang einige Mühe, ihr das Italienische auszutreiben. In dem „Gavroche", den er vor einigen zwanzig Jahren gemacht hat, steckt noch die vergnügte Banalität der römischen populären Gegenwartsskulptur; es ist der höchste Grad des billigen Lächelns, dem der italienische Fremdenkünstler zu Gefallen schafft. Schon ihm gibt die Weichheit der Form etwas Besonderes. Auch das spätere Relief, die Mutter, die das Kind küßt, ist nicht frei von der peinlichen Note; die Komposition geht noch nicht zusammen, das albern lächelnde Kind scheint nichts von der Mutter zu ahnen, die es in Zärtlichkeit fast erdrückt. Aber schon hier ist er ganz Maler, man weiß auch sofort welcher Kategorie; er ließ sich damals in die unmittelbare Nähe Carrières einreihen, nicht nur des Vorwurfs wegen. Es war dieselbe fließende, schwimmende Behandlung, die aus den Gliedern, zumal denen, die das Fleisch berühren, ganz entmaterialisierte Organe der Zärtlichkeit macht und im Fleisch keine festen Punkte, sondern nur Licht und Schatten kennt.

1890 oder 91 entstand der hier abgebildete Kopf der „Rieuse" in Wachs. Rosso war damals Mitte der Dreißig und auf dem Höhepunkt seiner Kunst. Er beherrscht noch als Bildhauer das Mittel, man ahnt noch die volle Form unter dieser zarten Behandlung, und nichts ist merkwürdiger, als daß diese Zartheit an die großen Primitiven erinnert. Ein halbes Dutzend Jahre später hat ihn der Naturalismus besiegt. Die Femme à la violette[1] ist ein Spiel mit Zufällen. Wohl erreicht er, daß der Raum, mit dem er die Gestalt verbinden möchte, mitgebildet ist; aber dieser wirkt nicht wie im Gemälde als wohlgeregelter Kosmos sondern als zufällige Zutat, die dem Leben, das sich vor ihm abspielt, weder gibt, noch von ihm nimmt. Wie ein Rätsel wirkt das Gesicht, aber es treibt den Beschauer nicht zur wiederschaffenden Lösung. Der Schleier, der es verhüllt, macht auch die Kunst kaum noch kenntlich.

Die Grenze, hinter der das Zarte in das Nichts fließt, ist dem Maler gnädiger als dem Bildhauer. Ja, des Malers eigentliche Kunst beginnt, wo die des anderen endet, die Atmosphäre ist sein Bereich. Die Hülle, mit der der Bildhauer seine Figuren zusammenhält, kann immer nur greifbarer Art sein.

Es war unserer Zeit vorbehalten, zu verkennen, daß ein Ding, das fließt, die Farbe der Palette, das Mittel des Malers, dreier Begrenzungen bedarf, also nur eine Oberfläche der Luft und dem Auge des Beschauers bietet, während ein fester Körper, das Material des Bildhauers, von allen Seiten begrenzt und gesehen werden kann. Den einen treibt die Erkenntnis des Materials, so flüssig wie möglich zu sein, der andere wird auf größte Festigkeit dringen. Rosso hat

[1] Im Besitz des Herrn Noblet, hier abgebildet.

zweifellos die Schwäche in der Entwicklung der Plastik erkannt, den Verlust der Masse. Er findet denselben Rückgang in der Malerei. Aus dieser Gemeinsamkeit der Mängel schließt er auf ein gemeinsames Hilfsmittel. Hier steckt der Irrtum. Velasquez erreicht die Fülle seiner Gestalten durch eine wunderbare Organisation der Farbenverteilung. Er ist darin unbeschränkt, ja, je reicher er dabei wird, um so vollkommener erfüllt er alle natürlichen Bedingungen seines Handwerks. Rosso will dieselbe Wirkung; er kann die Farbe vernünftigerweise nur durch Höhen und Tiefen erzielen. Aber die Tiefe gibt Löcher. Er reduziert daher bis aufs äußerste jede Erhöhung, unterdrückt möglichst jede Öffnung. Das ist der negative Weg. Er führt sicher dahin, die Mängel der anderen zu vermeiden, aber erfüllt nicht die natürlichen Bedingungen des Metiers. Seine Plastik wird im selben Grade unplastisch wie die Malerei des Velasquez malerisch wird. Eines seiner besten Stücke der späteren Zeit ist das Porträt in Bronze der Frau Noblet aus dem Jahre 1896; ein Relief ohne Hintergrund sozusagen, d. h. die konventionelle Fläche des Hintergrundes ist durch Fragmente ersetzt, die den Kopf überall, wo er gegen den Raum steht, umsäumen und wie die Haare oder ein Kopftuch — was es ist, bleibt unentschieden — in den Raum fließen. In dem Porträt des Herrn Trebeni, das ein paar Jahre später, ich glaube 1900, entstand, ist dieser Versuch, den Hintergrund des Reliefs zu ersetzen, aufgegeben, dagegen wird die Behandlung noch verwischter. Man glaubt die Nachbildung im kleinen eines zerfurchten Berges vor sich zu haben. Nur der Gipfel, die Stirn, ist glatt, nach beiden Seiten sinken möglichst bewegte Flächen hinab, die wie willkürliche Höhen und Tiefen die Augen, Wangen u. s. w. entstehen lassen. Erkennt man die Bildung, so überrascht die Größe darin; mit ganz fernliegenden Mitteln scheint etwas den Gotikern leise Verwandtes gegeben. Man denkt an gewisse Momente in Reims, des Abends spät, wenn der Dom im Halbdunkel liegt und die Figuren der Portale ins Schwarz verschwinden. Die Atmosphäre scheint die Gestalten, die man am Tage deutlich sah, noch größer zu machen.

Diese Wirkung möchte Rosso geben. Er ist der erste, der es versucht hat. Zwanzig Jahre vor dem Balzac machte er in Mailand die ersten Studien dieser Art. Seine Concierge, die er „impression d'omnibus" nennt, gab den Anfang dieser physiognomischen Gebirge.

Auch Rodin spricht von der ombre flottante, in die er seine Dinge baden möchte. In seinen Zeichnungen windet sich an allen Extremitäten die Linie, wie um in den Raum zu gleiten und die unregelmäßige Deckung mit dem zarten getuschten Ton sucht den Umriß zu verwischen. Die Sehnsucht nach der Atmosphäre hält ihn ab, manchen Skulpturen Ergänzungen zu geben, die jedem, außer ihm, unentbehrlich erscheinen. Er schwärmt für die Gipsfehler im Gipsguß und sagt einmal, eine Plastik bekomme erst dann ihre rechte Schönheit, wenn sie in Stücken sei. — Wie richtig ist das alles und wie unsinnig! weil man kein einziges Stück zu machen vermag, zerbricht man das Fragment zu Fragmenten.

Natürlich spricht in dieser Torheit der üble Aberglauben, daß man den Barbaren danken müsse, die Statuen der Griechen verstümmelt zu haben. Man

bildet sich ein, weil in der Tat heute mancher Torso schöner ist, als da er noch im Besitz seiner Glieder war, daß es kein probateres Mittel gebe, als gleich die Arme und Beine zu sparen. Rodin und viele andere, am drastischsten Legros, haben sich nicht nehmen lassen, das Experiment zu versuchen und einem Rosso genügt, sein Gesetz an einem Fragment durchzuführen, während gerade seine Folgerungen ihn treiben müßten, alles Fragmentarische zu vermeiden.

Ganz sicher ist die Psyche in Neapel außerordentlich geschickt verstümmelt. Man kann den Witz so weit treiben, den Schlag, der den Schädel streng parallel zur Schräge der Kopfhaltung spaltete, und die Arme in schönen Verhältnissen abschnitt, genial zu nennen. Es bleibt belanglos, solange man nicht weiß wie die Frau früher war, und ich glaube, man ist in den Voraussetzungen zuweilen etwas flink. Jedenfalls kann man bei keinem Werk der besten Zeit solche Verleumdungen wagen. Die Bewunderung solcher Werke sollte nicht vor der Vermutung zurückschrecken, daß es dem Bildner vollkommener Körper gegeben war, auch die Arme und Beine bewunderungswürdig zu gestalten. Hätte aber die Verstümmelung recht — und sicher ist dem so bei vielen späteren Werken, wo die starke Lebhaftigkeit des bewegten Körpers die Glieder zu Übertreibungen lockte, oder wo der Wunsch des Auftraggebers konventionelle Gesten bestimmte — so könnte doch niemals gerade das Fehlerhafte, sei es auch an dem genialsten Werk, zum Vorbild werden. — Warum baut man denn nicht solche Häuser wie die berühmten isolierten Säulen auf dem Forum, die als Säulen viel schöner wirken als da sie noch den Tempel zusammenhielten? Weil man nicht darin wohnen könnte. Und keine bessere Antwort kann man den prinzipiellen Schwärmern für die Ruine in der Plastik entgegenhalten. Dinge, die dadurch besser werden, daß man sie verstümmelt, waren nie vollkommen, auch wenn sich der Grad der Vollkommenheit, den sie erreichen müssten, unserer Vorstellung entzieht.

Auch in unserer Bewunderung der Kunst treibt die Unfähigkeit, Grund und Folge zu unterscheiden, phantastisch Blüten, und jede wird zu neuen Irrtümern unserer Schöpfung. Rodin ist ein wahres Kompendium solcher Irrtümer, und das ist fast sein Genie. Rosso unterliegt ihm dadurch, daß er viel weniger irrt. Er scheitert an der relativen Wahrscheinlichkeit seiner Axiome, die ihn zu Entschlüssen treibt. Rodin ist die glückliche Natur; das instinktive Bedürfnis nach Reichtum hält ihn vor übertriebenen Vereinfachungen zurück. „Vereinfachung ohne Detail gibt nur Armut," sagt er zu seinen Schülern. „Das Detail ist das Blut im Organismus; es muß in dem Ganzen einbegriffen sein, das es umhüllt, ohne zu töten." Er ist der echte Landsmann Delacroixs, er will wirken, zeigen, bezaubern; das Pathos blühte schon in ihm, als er noch Klippschüler war. Andere Jungen wollen Soldat oder Kutscher werden; ihm schwebte der Rednerberuf vor; in den Schulpausen, wenn die Kameraden sich auf dem Hof tummeln, besteigt er das Pult und hält Reden vor leeren Bänken. Dieser naiv pathetische Sinn, der das Relief sucht, bleibt ihm für das Leben.

Käme es auf die Konsequenz an, so stände Rodin weit hinter Rosso zurück. An alles hat er gerührt, nichts hat er vollendet. Rossos Werk läßt sich von An-

fang an in eine klare Formel binden. Aber das gelingt in der Kunst wie im Leben immer nur mit begrenzten Größen, und unsere Bewunderung vor konsequenten Naturen wird nicht von der Folgerichtigkeit der Entschlüsse bestimmt, die sie vollbringen, sondern von der Bedeutung der Dinge, die sie beschließen. Rodin trägt an dem ungeheuren Komplexe seines Apparates, aber er hat auch alle Vorteile davon. Seine Inkonsequenz gibt uns die Fülle seiner Werke und läßt uns heute die Hoffnung, daß mit dem Balzac nur eine seiner Seiten zum Abschluß gelangte. Sie gleicht seiner schweren Gestalt, die nie das vorsichtig Tastende der Gangart, eine gewisse Trägheit der Bewegungen aufgibt, als prüfe sie immer erst den Boden, der sie trägt. Rodin hat hundert Axiome, er scheint sich ebenso oft in seinen Worten zu widersprechen wie in seinen Werken. In Wirklichkeit hält er sich hier wie dort im Gleichgewicht. Er hat der Welt zu dienen, die er in sich trägt.

Das Streben, seiner Sprache allen vibrierenden Klang zu verleihen, trieb Rosso schließlich dazu, die Worte zu unterdrücken. Er ist nicht der erste, dem man die Undeutlichkeit vorwirft. Man muß in vielen Büsten unserer Zeitgenossen im ersten Augenblick das Gesicht suchen. Der Genius unserer Zeit liebt die Vermummung, und oft ist es schwer, nicht an das Fixierbild zu denken. Hat man das Gesicht, so findet man auch das Pünktchen auf der Nase und das Genie dazu. Es fragt sich, ob unsere Nachkommen dieselbe Geduld und dasselbe Finderglück haben werden.

Es gibt Leute, die über Rosso lachen, es gibt Enthusiasten, die ihm folgen. Wer fände heute keine Lacher und keine Anhänger! — Sie tun im Grunde dasselbe; hängen ihm an, indem sie über ihn lachen, verlachen ihn, wenn sie ihm folgen. Der Sinn, der hier tadelt oder schätzt, spricht mehr von sich selbst als von Rosso.

Ein ehrlicher Künstler ist immer Symbol. Auch dieser ist es und man muß es begreifen, um unsere Zeit zu verstehen. Ein Stück von Rosso steckt in unserer ganzen Kunst. Er war der Zeit tiefer zugetan als alle anderen und glaubte aufrichtiger an ihre Versprechungen. Nur die Zeit kann helfen, eine neue Epoche, die der verwegenen Persönlichkeit eine gewaltige Stütze gibt. — Die Hilfe, die einst Michelangelo erlaubte, sich selbst zu vergessen, wie in der kleinen Berliner Gruppe, kann uns nicht mehr dienen. Neue sachliche Zwecke allein, gebieterischer als die, denen Michelangelo gehorchte, können die Plastik wieder plastisch machen.



FIGUR VOM PORTAL DES DOMS ZU REIMS

DER IMPRESSIONISMUS
IN DER PLASTIK



DER IMPRESSIONISMUS IN DER PLASTIK

Rien n'est matériel dans l'Espace.
Rosso.

Das Malerische beherrscht die Skulptur Frankreichs und ist in allen modernen Kunstländern eine — sehr oft die führende — Richtung. Ihm verdankt die Skulptur eine merkbare numerische Begünstigung. Es wird seitdem mehr Plastik gemacht und auch verkauft. Ein Porträt Bourdelles ist nicht nur leichter zu machen, sondern gefällt auch heutzutage leichter als eine Büste von David d'Angers. Der verräterische Rest, den das Können, das sich an einer gemeißelten Form versucht, zurückgelassen hätte, versteckt sich hier zuweilen in dem gefälligen Zufall unbeherrschter und um so natürlicherer Gestaltung. Das Publikum wiederum empfängt bereitwillig eine Kunst, die die gewohnte Richtung der Malerei widerspiegelt, und glaubt Manet und den anderen vielverkannten Helden des Impressionismus schuldig zu sein, die Unbill, die ihnen widerfuhr, diesen Nachkommen mit um so größerer Liebenswürdigkeit zu entgelten. Zudem geht es ihm hier leichter vom Herzen, da seiner verrotteten Kunstbetrachtung das rein optische Zusammenfügen genügt und die Lösung des Rebus allein schon die bedürfnislose Seele befriedigt. Es gab zu keinen Zeiten eine wohlfeilere Art, zur Kennerschaft zu gelangen.

Der Niedergang dieser Kunst, der nur die eigene Willkür Gesetz zu sein scheint, ist ein sehr viel weniger erquickliches Schauspiel als die Dekadence der Epigonen Michelangelos gewesen sein mag. Der Unterschied liegt im Material. Michelangelo hatte mit dem Marmor, dem edlen Baustoff der Alten, den die Päpste, so lange der Vorrat des alten Roms reichte, beibehielten, zu rechnen, und schon die Sprödigkeit des Steins setzte dem Eigenwillen ein Ziel. Es ist eine merkwürdige Ironie, daß heute ein Italiener die natürliche Konsequenz zieht und, nachdem ihm der Bauherr keine Beteiligung mehr gestattet, ganz auf den Stein verzichtet. Seiner Laune genügt das Wachs, er kann es sich mit seinen Mitteln kaufen. Und natürlicherweise sucht er diesem Material alle Reize abzugewinnen. Daß es nachher vielleicht in Bronze gegossen wird, ist von untergeordneter Bedeutung. Der Guß dient lediglich zur Konservierung.

Das Verlockende daran, ein reines Amateurmoment, entbehrt scheinbar nicht der Begründung. Wie der Maler sucht nun auch der Bildhauer nicht durch die Lösung eines Monumentalproblems — wo sollte er es hernehmen? —, sondern durch eine auf dem Manuellen im engsten Sinne beruhende Eigentümlichkeit des Werkes zu wirken. Auch hier tritt die Handschrift in den Vordergrund. Rodin weist die Angriffe auf den Balzac mit der knappen Entgegnung zurück, daß auch dieses Opus seine „essentiellen Modelés" enthalte.

Vielleicht ist in der Tat das Whistlersche Postulat, das wir bei der Malerei besprachen, hier noch weniger berechtigt, und das Verlangen des modernen Bildhauers nichts anderes als ein Resultat der Erfahrung, daß jedes alte Handwerksstück die Spuren des Werkzeugs verrät, mit dem es gemacht ist.

Aber dieser verlockende Schein trügt. Die materielle Teilung, aus der in der Malerei die Farbe entsteht, kommt hier nicht in Frage. Nur die Teilung in Licht und Schatten bleibt und sie ist von der kleinen Handwerkerfrage, zu der hier das Whistlersche Axiom wird, ganz unabhängig. Der Grund, der heute noch einen zünftigen Silberarbeiter treibt, seine Ziselierung mehr oder weniger markiert zu halten — oft lediglich ein Mittel, um den höheren Preis vor dem gestanzten Stück, nicht den höheren Wert zu rechtfertigen — fällt etwa in das Gebiet der Patinierung und hat seine berechtigte, aber nicht im entferntesten entscheidende Bedeutung. Den Ausschlag gibt, ob die Art der Behandlung, welche es auch sei, zum Zwecke führt, also so organisch verwandt wird, daß das Resultat sich von dem Mittel befreit. Das Spielen der Lichter an sich, sei es im Bilde durch die kleinen oder größeren Pinselstriche oder in der Büste durch die kleinen oder größeren Eindrücke des Daumens, bedeutet gar nichts. Das Licht dient uns nur, wenn es etwas beleuchtet.

Dieser Zweck tritt immer mehr zurück; die Harmonie, vernünftigerweise das einzige Endziel, um das Kunstwerk aus dem Meer der Willkür abzusondern, weicht auch in dem Stück der Malerei und in dem Stück der Plastik im selben Verhältnis wie einst die Harmonie unter den Künsten als Gruppen zurückging. Es bilden sich im Stück Einzelstücke, die Schönheit des Ganzen verschwindet in Details, man macht eine unförmliche ganze Figur in Überlebensgröße, um einen wirksamen Kopf zu zeigen.

So war es im alten Handwerk aber durchaus nicht gemeint. Weit über der Frage, ob glatt oder nicht glatt, stand der Zweck des Ganzen, und der Bildhauer, dem es bei seiner hölzernen Madonna eingefallen wäre, nur an diese eine Frage zu denken und sie auf Kosten des Restes zu lösen, wäre, auch als Genie, dem üblen Tischler gleichgestellt worden, der die vier Beine des Stuhles macht und den Sitz vergißt.

Wir sahen den Impressionismus in der Malerei der Kunst immer nur große, bedeutende Fragmente beisteuern. In der Plastik wiederholt sich das Spiel; nur die Folgen, die in der Malerei von dem Reiz glänzender neuer Gaben überstrahlt werden, sind hier deutlicher verderblich und erschweren der Resignation, sich zu der relativen Begeisterung aufzuschwingen, die den Nachfolgern Rodins und Rossos

gebührt. Die überragende Gestalt des Balzac-Schöpfers läßt alle anderen Bildhauer klein erscheinen; man mag über ihn denken wie man will, jedenfalls verdirbt er den Geschmack an den anderen, die sich an große Aufgaben heranwagen. Es ist kein Wunder, daß sich die neuesten Talente in der Umgebung Rodins mit der Kleinplastik begnügen. Desbois und Alexandre Charpentier begleiten das Epos, das Rodin dem Menschentum widmet, mit gefälliger Lyrik. Sie geben der Kleinplastik manche köstlichen Dinge. Hier gilt nur der Geschmack, der selbst in dieser, die Deutlichkeit fliehenden Technik, ein wenn nicht entscheidendes, zum mindesten anmutvolles Verhältnis unter den Formen zu bewahren sucht und aus einem Nichts die Grazie zaubert. Sie streichen mit dem Daumen über das Zinn und aus den Wellungen des weichen Metalls wachsen Mädchennacken hervor und schmeicheln das Auge wie die Hand. Es ist eine zarte Kunst wie das Pastell. Charpentier setzt mit ihr die ruhmreiche französische Tradition fort, die jedem Ding, auch dem Unscheinbaren einen Hauch ihres Glanzes zu geben wußte, und versucht mit einem nuancenreichen Takt selbst die Formenwelt dieser Tradition zu erhalten. Das leichtfüßige Gliederwerk seiner Gruppe auf der hübschen Holzuhr von T. Selmersheim scheint fast biegsamer als die Bronze auf den Kaminen von Versailles, und diese Zierlichkeit überrascht doppelt bei einem Künstler, dessen breites Relief in der Medaille jede Anlehnung an die Tradition der Roty, Chaplain, Dupuis u. s. w. zu fliehen scheint und auch in diesem Gebiet den Impressionismus zum Äußersten treibt. Aber ist nicht schließlich dieser ganze Impressionismus in der Plastik nur ein Extrem des Barocks? . . .

Eine ganze Reihe von Künstlern entwickelt diese Richtung. Bourdelle übersetzt den Beethovenkopf in die „musikalische“ Plastik, Fix-Masseau tat vor zehn Jahren mit der phantastischen „Emprise“ einen guten Wurf; Voulot, Millès, Dejean machen ihre hübschen Figurinen, von den Ausländern sind Troubetzkoi, Vallgren — der Verantwortliche der Wiener Schlangenweibchen-Plastik — und seit kurzem der Deutsche Hoetger in Paris bekannt geworden. Der junge Hamburger Barlach scheint aus dem Barock-Impressionismus eine neue Schmuckform zu gewinnen.

In größerem Stil hat nur der Norweger Gustav Vigeland, fast allein als Sohn Skandinaviens, die Kunstgattung Rodins in eigener Weise gefördert. Seine erste größere Arbeit, „die Hölle“, aus dem Anfang der neunziger Jahre, ein figurenreiches Relief von drei Metern Länge, erinnerte deutlich an den Schöpfer der Porte de l'Enfer[1]. Vielleicht mehr im Vorwurf als im einzelnen. Wie der Penseur über dem Tor sitzt bei Vigeland der Satan, die Ellbogen auf den Knieen, den Kopf in den Händen, in der Mitte der Gruppen und verfolgt den wechselreichen Zug der Verdammten. Aber die Art der Darstellung ist gründlich von der Rodinschen verschieden; es fehlt ihr die schöne rundliche Arabeske, der Reichtum der Pläne, die reiche Modellierung. Vigeland ist nichts weniger als barock. Man ahnt die nordische Gotik des Doms von Drontheim, und von Rodin kommen nicht die Nixen, sondern allenfalls die ragenden Gestalten der Bourgeois de Calais ins

[1] Abgebildet in dem ersten Hefte des Pan, April 1895. — Wir haben hier den Tanz nach einer Pan-Zeichnung wiedergegeben.

Gedächtnis. Der Norweger ist schmächtiger, seine Figuren bestehen meistens nur aus schön geformten Knochen; er vermeidet gern die gewundene Linie, der „Tanz“, den er in Berlin machte, war eine Ausnahme. Seine Form hat nicht den einschmeichelnden Fluß der französischen Plastik und seine Symbole gehören der mächtigeren, aber spröden Mystik des Nordens. Die Gruppe, Mann und Frau, die er wohl den „Pardon“ nannte, war ein in schöne Form gesetzter Munch. Anfang 1903 brachte die Wiener Sezessionsausstellung neben Rodins berühmter „Hand Gottes“ ein paar Sachen des Norwegers. Man konnte sich kaum einen größeren Gegensatz denken als die Form und Symbolik des Franzosen, dem es gelang, dem tiefen Schöpfungsgedanken einen koketten Reiz zu geben und auch hier noch mit dem gefälligen, geschmeidigen Rund zu wirken, und auf der anderen Seite Vigelands Gruppe des alten hochaufgerichteten Mannes, dessen Knie die Kinder umfangen, ein wahres Gebäude in die Höhe strebender Linien — ein gotischer Ugolino.

Der Rest der Rodinschen Anregungen verliert sich ganz ins Malerische. Wollte man boshaft sein, so könnte man sich zum Vergleich Wilhelm Buschs Abbildung der beiden bösen Buben bedienen, als sie zu Teig geworden waren. Ein guter Teil dieser Plastik scheint aus Versehen in etwas Dickflüssiges geraten und gefällt sich darin, in diesem Zustande zu wandeln. Das Material tut ein übriges dazu. Noch immer blüht in Paris die Mode nach dem Vorbild des Carriès, der ein größerer Keramiker als Bildhauer war, die Kleinplastik in geflammtem Steingut auszuführen, in den Grès der Delaherche, Dalpayrat, Bigot etc., deren geflossene Emails die Form noch willkürlicher gestalten. Man verbietet dem Bronzegießer jede Retusche an dem von der Impression geheiligten Werk und ehrt die Gußnaht wie eine höhere Offenbarung.

Aus diesem Geiste bildet sich die Kritik. Ein französischer Schriftsteller veranstaltete vor ein paar Jahren eine Rundfrage, ob es gerecht sei, die Skulptur auf die Rolle einer ornamentalen Kunst, die nur einem Schönheitsideal dient und sich mit der Schöpfung harmonischer Formen begnügt, zu beschränken, oder ob es nicht vernünftig und wert sei, ihr zu erlauben sich der Wirklichkeit (?), der Wissenschaft der Tonwerte, der Perspektive zuzuwenden und in offenen Wettbewerb mit der Malerei zu treten.

Diese Enquête konnte nur in unserer Zeit ersonnen werden. Aber es bleibt auch für unsere Zeit erstaunlich merkwürdig, daß sie von allen Angefragten ernsthaft beantwortet wurde, und zwar von den besten Künstlern, sowohl Bildhauern wie Malern, von den Leuchten der Kritik, von vornehmen Sammlern[1].

Rodins Antwort steht wie billig obenan. Er geht nicht des näheren auf die Frage ein, sondern benutzt die Gelegenheit zu einer seiner begeisterten Hymnen auf die Natur.

„. . . . Ich habe die Antike studiert, die Bildhauer des Mittelalters und bin zu der gesunden Natur gegangen. Nach dem Tasten im Anfang bin ich mit jedem

[1] Erschien zuerst im Juni 1901 in der Nouvelle Revue, dann als Buch: Edmond Claris, „De l'Impressionisme en Sculpture“ (Ed. de la Nouvelle Revue, Paris 1902). Vergl. auch: „Der Impressionismus in der Skulptur“ desselben Autors (bei Vroede in Utrecht).

Schritt mutiger geworden, als ich sah, daß ich mich in der wahren Überlieferung der Freiheit und Wahrheit befand.

„Ich bin in der Tradition, die Schule der schönen Künste hat mit ihr seit achtzig Jahren gebrochen. Ich bin in der Tradition der Primitiven, der Ägypter, Griechen, Römer. Ich habe mich bemüht, die Natur zu kopieren. Ich übertrage sie, wie ich sie sehe, gemäß meinem Temperament, meiner Empfindsamkeit, gemäß den Gefühlen, die sie in mir wachruft. Ich habe nicht versucht, sie umzuformen, habe ihr keine Kompositionsgesetze aufgedrängt, noch versucht ihre Bewegungen zu harmonisieren. Ich habe sie beobachtet und sie festgehalten in ihrer Selbstüberlassenheit, ihrem vollen Leben, ihrer vollen Harmonie.

„Die Natur komponiert sich selbst. Und mir scheint diese Komposition sehr viel schöner als die andere, die man durch Verwendung willkürlicher Gesetze erzielt. Dem Modell seine eigenen Bewegungen lassen, ist mein Gesetz. Hier allein ist Leben, Schönheit. Die überlieferten Posen, die man dem Modell in den Schulen aufnötigt, erklären die Steifheit und Härte des Akademischen. Sie brechen in Wirklichkeit das Gleichgewicht und zerstören die Harmonie und Komposition der Natur. . . .“

Er schließt mit dem Hinweis, daß es nur eine Kunst gebe, daß Malerei und Plastik in einer einzigen Kunst zusammenfließe, der Kunst der Zeichnung. Das Beobachtungsfeld der Natur sei so groß, daß alle wirklich starken Temperamente es bearbeiten könnten, mit den Mitteln, über die sie verfügen: Ton oder Palette.

Man kann ungefähr von alledem das Gegenteil sagen, ohne sich von der Wahrheit zu entfernen. Ja, man würde ihr etwas näher kommen. Die Liebe zur Natur, die auf dem Wege der Ägypter und Gotiker zu sich selbst gelangt, hat ein weites Herz. Es ist immer dieselbe Verwechslung von Natur und natürlich. Jeder Künstler, der mehr von der greifbaren Welt will, als das Natürliche von ihr lernen, entfernt sich von der Kunst. Es war sicher nicht der Naturalismus, der Rodin zu den Ägyptern und Griechen zog, sondern just der Trieb nach einem Gesetzmäßigen, um der Natur gegenüber Rückgrat zu behalten; nach einer Regelung der Übertreibung des Natureindrucks, vor dessen Notwendigkeit er sich nicht zu verschließen vermochte; nach einer Formulierung des nicht in der Außenwelt Liegenden, sondern nur in den Zwecken der Kunst Begründeten, das Rodin diesmal Temperament und Empfindung und ein andermal, wie wir in dem Kapitel über ihn sahen, Mathematik und Geschmack nennt. Er entfernt sich, indem er wie Zola das Entscheidende in dem Temperament zu finden glaubt, weiter von der Wahrheit. Das Temperament deckt sich etwa mit seinem vagen Begriff Geschmack; es sagt nichts von dem Mathematischen, von dem unverrückbar konstruktiven Element, das die Organisation der Natur durch die Organisation der Kunst ersetzt, um zum Kunstwerk zu gelangen. Seine Auslegung gibt Rosso, nicht sein eigenes Werk, das sich gerade durch das, was seine Theorie verschweigt, von dem des Kameraden und nicht zum Nachteil unterscheidet. Er glaubt für seinen vermeintlichen Naturalismus zu sprechen, indem er, an einer anderen

Stelle seiner Antwort, seine berechtigte Abneigung gegen die Präraphaeliten ausspricht. Er beweist damit nur, daß die Neigung nach der anderen Seite der Wage nicht weniger Verderben bringt, daß es mit der Formel allein nicht getan ist — wenn bei den Präraphaeliten überhaupt von einer ernsthaften Formel die Rede sein kann. Wenn er richtig erkennt, daß den englischen Stilisten die Natur fehlt, d. i. das Treibende der Kunst, so beweist er nicht damit, daß es mit diesem Ersatz allein getan wäre.

Wir können dieses Gesetzmäßige, das außerhalb der Sinnlichkeit liegt und das der Künstler mit dem Verstand erfassen muß, um es in das Werk seiner Hände zu bringen, noch nicht formulieren. Es ist, da es sich auf Mathematik bezieht, durch einen Vergleich mit dem Zahlensystem grob darzustellen. Man kann jede Zahl unseres Systems auf tausend verschiedene Art herausrechnen, durch Substrahieren, Addieren, Dividieren, durch kompliziertere Manipulationen u. s. w. Die Kunst scheint mir eine Schöpfung, die auf ebenso viele Arten als es Menschen gibt und geben wird, zur bildlichen Darstellung von Gleichungen gelangt, die sich auf einem noch nicht erkannten sphärischen Gebiet auf dieselbe Zahl, oder dasselbe Zahlenverhältnis reduzieren lassen. Das Gesetz, das die Verhältnisse eines ägyptischen Kolosses und die einer winzigen ägyptischen Statuette regelt, empfinden wir als dasselbe. Es müßte auch dasselbe sein, das die Verhältnisse einer Rodinschen Schöpfung regelt, ohne daß deshalb die Schöpfung auch nur im entferntesten an ägyptische Werke zu erinnern braucht. Daß dieses Urverhältnis immer weniger annähernd erreicht wurde und die Völker sich von dieser Gleichung immer mehr entfernten, ist der wesentlichste Grund des Verfalls der Künste, wohlverstanden, immer bildlich gedacht. Die Korrektur des jahrtausendlangen Irrtums kann nicht dadurch gelingen, daß man die Gleichung findet, sondern dadurch, daß wir alle die Momente zu vermeiden suchen, die uns von der Gleichung entfernt haben. Keineswegs kann uns die Natur als solche dienen. Sie bringt allenfalls eine Seite der Gleichung, die von dem Stofflichen handelt, und sie ist ohne die andere vollkommen sinnlos, d. h. unbestimmt. Die Vorschriften, denen die Erscheinungen der Natur gehorchen, spotten jeder Mathematik; sie stehen nicht wie die der Kunst von vornherein absolut fest, wie es absolut feststeht, daß die drei Winkel eines Dreiecks, wie es auch sei, immer zwei Rechte ausmachen, sondern ergeben sich für unsere beschränkten Überlegungen auf dem Wege der Erfahrung. Die Kunst läßt sich berechnen, mindestens wie sie nicht sein kann, wenn wir auch noch nicht das Exempel beherrschen und nie dahin gelangen werden, mit diesem Exempel Kunst zu machen. Die Natur ist unberechenbar, schon weil wir, wenn sie sich irrte, kein Mittel besitzen, um ihren Irrtum überzeugend zu beweisen und mit Sicherheit zu verbessern. Bis diese Gesetze der Kunst, die uns zahlenmäßig sagen werden, warum uns eine schlechte Büste nicht gefällt, vollkommen entdeckt sind, bleibt dem Künstler nichts als der Instinkt, um sein Genie zu kultivieren. Er muß es machen wie der Naturforscher, der aus einer großen Menge von Erscheinungen seine Erfahrung gewinnt; viel sehen und mit der Erfahrung aller Mittel, die den Vorgängern, den Wahlvorbildern des Instinktes dienten, vor die Natur treten.

Was wäre Rodin ohne diesen Instinkt, der die Vorbilder zu wählen wußte. Man empfindet deutlich bei ihm, daß die Natur ihm nur ein Mittel gibt, die Eindrücke, die sein Genie vor den Werken der Kunst empfand, zu verschmelzen; sie ist ein Bindemittel.

Baudelaire sagt einmal in seiner „Art Romantique", daß das Schöne immer aus einer Zweiheit bestehe, obwohl es als Einheit erscheine: aus einem Ewigen, Unveränderlichen, dessen Menge schwer zu bestimmen sei, und einem Relativen, das der Epoche, der Mode, der Moral, der Passion angehöre. Und es mag ihm dabei vielleicht etwas von Tradition und Freiheit vorgeschwebt haben. Wir glauben, daß es Vielheiten sind, nicht so mannigfache wie die Vielheiten in dem Leben der Naturwerke, aber auch von so beträchtlicher Menge, daß es uns noch nicht gelingt, sie zu überblicken. Sie sind alle veränderlich, nur das Gesetz, das sie zum Werke bildet, bleibt stets dasselbe.

Nietzsche sagt einmal: „Oh Stumpfsinn! man glaubte die Klassizität sei eine Art Natürlichkeit."

Rodins Naturanbetung ist eine Art edler, unbewußter Bescheidenheit. „Es ehrt einen Künstler, der Kritik unfähig zu sein," sagt derselbe Nietzsche. —

Rossos Antwort auf die Rundfrage ist die des Künstlers seiner Werke und gipfelt in dem Motto dieses Kapitels. Wenn wirklich wahr ist, daß im Raum nichts Materielles besteht, sollte man glauben, daß es in der Kunst nichts Immaterielles geben dürfe. Denn, wenn überhaupt eine greifbare Beziehung zwischen beiden gedacht werden kann, ist es die, daß die Kunst das Bewußtsein von der Natur verbildlicht, den höchsten Begriff der Realität der Erscheinung: Nichts ist realer als die Kunst. Rosso meint, daß er sich bei dem Anblick des Kopfes eines Menschen nicht den Kopf ohne Rumpf denken könne, daß er sich nicht entschließen könne, diesen Körper, losgelöst von seinem Milieu, zu betrachten, daß er nichts isoliert zu fassen vermöge etc.

Man begreift schwer, daß solche Dinge ausgesprochen und ohne Widerspruch gedruckt werden. Nachdem das Wesen der Kunst immer in einem Herauslösen irgend welcher Erscheinungen bestehen muß, da es füglich nicht einzusehen ist, wie man ein Ding ohne Ende, ohne Begrenzung machen kann, wird die räumliche Bestimmung des Werkes nach einer Konvenienz zu erfolgen haben, deren Ziel immer nur die denkbar günstigste Ausnutzung des Raumes im Auge hat, um in dem von vornherein beschränkten Wirkungsfeld so viel des Guten wie möglich zu geben. Rosso glaubt diese Konzentration, diese aufgespeicherte Macht mit einer bis zur Unkenntlichkeit getriebenen Verwischung der Umrisse, durch eine Verschmelzung seines Kunstwerks mit der Umgebung zu erreichen....

Die literarische Veranlassung zu der Umfrage nahm Claris in der Behauptung Baudelaires, daß die Skulptur, weil sie nicht wie die Malerei den Beschauer auf einen einzigen Standpunkt banne, verdammt sei, eine stets abhängige Kunst zu bleiben, der im übrigen aller Ausdrucksreichtum der Maler abgehe; wie alle ästhetischen Behauptungen Baudelaires unklar und unkonsequent. Daran knüpft Bartholomé an.

Die Vermutung lag nahe, daß er den Stier bei den Hörnern nehmen und mit seinem Totendenkmal argumentieren würde. Er findet nichts Besseres, als Baudelaire darauf aufmerksam zu machen, daß er ganz das Relief vergesse, das doch wie das Gemälde den Einheitsstandpunkt diktiere und daher mit der Malerei wetteifern könne. — Fremiet und Desbois benutzen die Gelegenheit, zu versichern, daß gegenwärtig sehr viel schlechte Skulptur gemacht werde. Die angefragten Maler, die Herren von der anderen Fakultät, sind von gnädiger Liebenswürdigkeit; namentlich Raffaellis Antwort, auch die Skulptur könne ganz nette Sachen fertig bringen, mangelt nicht des Humors. Nur der alte Meunier erlaubt sich schüchtern die Ansicht, daß doch eigentlich die Skulptur sozusagen eine monumentale Kunst sei und nicht viel mit der Malerei zu tun habe. Aber er habe darüber noch nicht viel nachgedacht. . . .

* * *

Es dient zur Hebung unseres durch die Erfolge unserer westlichen Nachbarn bedenklich gedrückten Selbstbewußtseins, die Folgen dieser Plastik zu erkennen, sobald sie die nur von der Individualität des einzelnen oder dem Gutdünken der Jury beschränkte Sphäre des Ausstellung- oder Ateliertums verläßt und bei den Werken mithilft, bei denen es der nüchternen Zeit noch immer nicht gelungen ist, die Kunst ganz zu entfernen. Denn schließlich ist der Pariser Salon und das Atelier noch nicht die Welt, so geräuschvoll auch die Kämpfe der Begeisterung darin toben. Das Wogen des Applauses dringt immer nur an die abgetönten Glasscheiben der festlichen Hallen; und das Leben, das außerhalb dieser gläsernen Schmuckkästen seine tieferen Kreise treibt, hat wenig mit solchem geheimnisvollen Gebaren zu tun. Gewiß: man hat die Gegenwart durch die Kunst betrachten gelernt; man wird nicht dümmer noch ärmer an Gemüt davon. Die Skulptur ist in den Händen großer Künstler zu einem fabelhaften Werkzeug geworden, das der Erkenntnis der modernen Seele dient wie die fein ziselierte Psychologie eines nordischen Prosaisten. Das hatten die Alten nicht. Der Schöpfer der Psyche in Neapel verfügte über eine ungemein wenig entwickelte Psychologik, wenn man das erstbeste Genie unserer Tage daneben hält. Nun gar die Kunst, die auf dieses Heidentum folgte, das ganz Ungedachte der in Stein gehauenen Bildnisse unserer Heiligen, diese geronnene Frömmigkeit inbrünstiger Beter, denen das Denken verboten war!

Der sinnenfreudige Marmor der Griechen war die Gottheit, um die sich die Säulen des Tempels erhoben; der nordischen Art der christlichen Skulptur gelang es, das Werk als Einzelheit unter vielen anderen einer alles beherrschenden, unteilbaren Idee einzuordnen. Auch in dem Dom von Chartres geht es einem wie vor der Psyche: man denkt nicht an die Analyse und sucht nicht die Spur des Menschen in dem göttlichen Werk. Den Menschen in der Kunst hat die Moderne

uns näher gebracht, und je näher uns das Werk rückt, desto weiter schwindet der göttliche Raum, der es einst beherbergte, zurück; und heute ragt es in unheimlicher Einsamkeit unvermittelt zum freien Himmel; und wir stehen mit kritischen Mienen davor, begeistern und ereifern uns und . . . gehen weiter.

Jedes neue Denkmal moderner Künstler, das in der schönen Stadt enthüllt wird, erregt in der Seele des Beschaulichen ein gewisses Gruseln. Vielleicht ist nicht mehr die Zeit für diese Sitte, der Verehrung marmorne Postamente zu errichten, vielleicht ist unsere Art nicht mehr für dieses Unsterblichkeitspathos geeignet; jedenfalls haben wir keinen rechten Platz mehr dafür. Ich habe mich oft darauf ertappt, selbst die mäßigen unter den Statuen in den Parks von Versailles und Fontainebleau, die man in keiner Ausstellung eines Blickes würdigen würde, hinreißend schön zu finden, ja sogar unentbehrlich, und ich habe dennoch das Gefühl, so gut wie irgend einer, zu meiner Zeit zu gehören. Meine Verehrung für Rodin ist grenzenlos, und ich würde ohne Besinnen durch seine Porte de l'Enfer der Verdammnis zuschreiten, wenn es gälte, damit die Aufrichtigkeit meiner Gesinnung zu beweisen. Aber ich vermag mir trotzdem den Balzac auf keinem öffentlichen Platze von Paris zu denken; ja, ich glaube, daß das Genie dieser Stadt von diesem größten Genie, das sie beherbergt, geschädigt werden würde.

Es hat sicher noch gute Wege damit, aber wie man die modernen Maler zum Schmuck der Staatsgebäude zugelassen hat, wird sich auch die Plastik desselben Geistes langsam die öffentliche Stelle erobern, denn sie — das ist die Ironie daran — liefert das einzig Wertvolle, das heute gemacht wird, also das Bleibende. Noch gibt es brave, banale Prix de Rome, die der Gevatterschaft den Auftrag verdanken, aber schon der Schmuck der Weltausstellungsbauten 1900 zeigte, und es sind davon schreckliche Andenken geblieben, den Geist der revolutionären Ära. Es gibt bald keine Banalitäten mehr, und dann wird nichts anderes übrig bleiben, als zur Kunst zu greifen, zur Kunst, die die Kunst zerstört.

Im Gewerbe ist man schon so weit. Hier heißt diese Begabung Verbrechen. Carabin, dem in der Behandlung der Bronze und des Holzes die seltensten Reize gelingen, macht die Monstren seiner aus Weiberleibern gewonnenen Sessel und Tische. Der feine Charpentier, der den zierlichsten Gliederaufbau beherrscht, verliert jedes Verhältnis, sobald er seine Möbel entwirft und so kostbar manches seiner Details erscheint — so die herrlichen Reliefeinlagen mit den Musikmotiven für den Geigenschrank —, es ist nicht denkbar, auf solchen Grundlagen ein vernünftiges Gewerbe zu gewinnen. Als er den Auftrag des Barons Vitta für das Billard erhielt, erlaubte sich ein Bekannter den Witz, daß wohl auch die Billardbälle mit Skulpturen geschmückt würden.

Und Rodin selbst, der den Geschmack über alles stellte, würde er es im Prinzip besser machen? Die Kleinigkeiten in seinem großen Werk, in denen man Handhaben finden könnte, und seine bittere Kritik aller rationellen, modernen Versuche im Gewerbe, denen er gerade das weigert, was er der abstrakten Kunst erlaubt glaubt, sprechen dagegen.

Wie würde es dem Frechen ergehen, der sich zu sagen erlaubte, daß hier das Kriterium praktischer Art liegt, daß wir eine Kunst brauchen, die dem Handwerk väterlich gesinnt ist und gerade die von der Clarisschen Rundfrage in Grund und Boden verdammte Eigenschaft einer Kunst, die vor allen Dingen Form ist, wieder aufnimmt.

* * *

Wir haben bisher in der Geschichte der französischen Malerei und Plastik versucht, die von der Einzelheit befreiten Resultate zu erkennen und haben hier wie dort Fragmente gefunden. Beide Künste zeichnet ein deutlich gemeinsames Streben aus. Sie bringen neue Mittel, geeignet, die Kunst gewaltig auszudehnen, und verlieren entscheidende Besitztümer der Alten, die bei der Ausgestaltung früherer Kunstepochen für unentbehrlich galten. So siegen wir und sind Besiegte. Viel Mittel, wenig Zwecke war bisher das Schicksal in beider Lager. Es drängte nach Auflösung.

Es bleibt uns übrig, die Strömung zu erkennen, die aufzubauen trachtet, das Heute mit dem Gestern verbindet und aus den Fragmenten, die in überreicher Fülle herumliegen, ein neues Haus zu formen sucht.



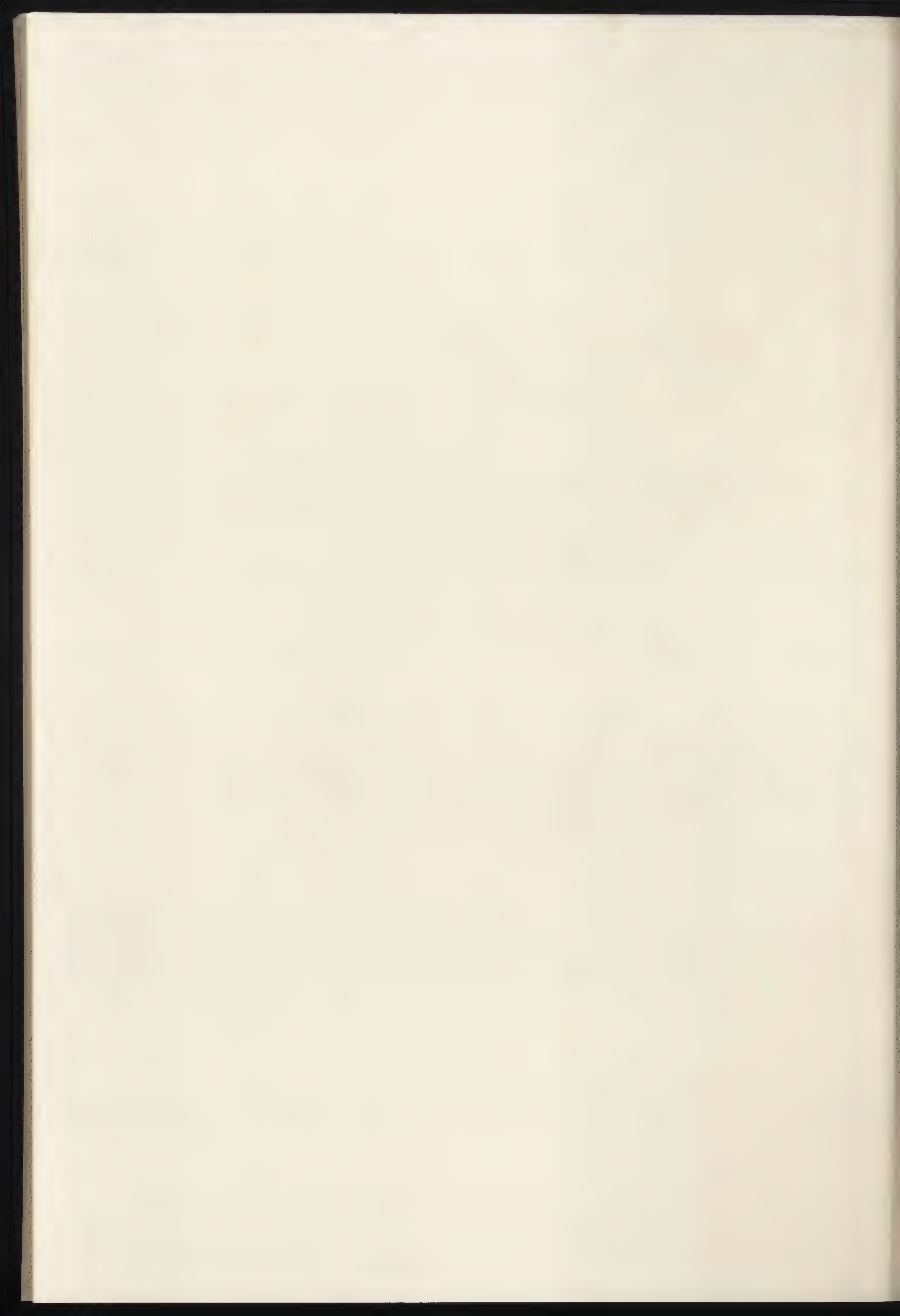
G. VIGELAND, DER TANZ, ZEICHNUNG NACH DER GRUPPE



CHASSÉRIAU, ZEICHNUNG. SAMMLUNG A. DE CHASSERIAU, PARIS

II. DIE KOMPOSITION

DIE TRADITION INGRES



DIE SCHULE INGRES

Man fragt sich so wenig, wo bei all dem Kampf um Farbe und Licht, der den Impressionismus auszeichnet, die alte der Komposition dienende Tradition geblieben ist, daß man zuweilen auf das höchste erstaunt, sie noch zu finden, und die letzten Ausflüsse dieser Quelle der größten künstlerischen Taten Frankreichs fast als Merkwüdigkeiten empfindet.

Ingres malte wunderbare Gemälde, die den Keim großer Kompositionen tragen, aber vielleicht zu konzentriert waren, um zur Flächendekoration zu werden. Seine ganze Art drang auf Reduktion. Er suchte in dem kleinen Umfang des modernen Bildes, das er als das Endgültige anzusehen gezwungen war, alle Kunst der Alten, die in den Fresken groß ist. Es war die glänzendste Form des Notbehelfs, den die verarmende Zeit bildete. Poussins Tafelbilder scheinen wie Verkleinerungen großer Palastdekorationen, für Zwecke gemacht, die Ingres nicht mehr besaß und, wo sie sich ihm darboten, nicht mehr zu erfüllen vermochte.

Ein einziges Mal, abgesehen von der ursprünglich als Plafond gemalten Apotheose Homers im Louvre — nach Maurice Denis der Anfang der modernen Monumentalmalerei Frankreichs — fand er eine dem ganzen Umfang seines Genies angepasste Aufgabe. Es war, als ihm der Herzog von Luynes die Wanddekoration eines Saales im Schlosse von Dampierre bestellte. Die Arbeit wurde durch einen der tragikomischen Zwischenfälle, wie die Geschichte sie liebt, unterbrochen und ist ein an Schönheiten reiches Fragment geblieben. Glücklicherweise gibt es Studien und Zeichnungen. Der Leser empfängt wenigstens eine schwache Idee des geplanten Werkes an der Abbildung der Variante des Age d'or[1].

---

[1] Hébert, der letzte lebende Schüler, der noch unter der Akademiedirektion Ingres in Rom arbeitete, erzählte mir, daß der Bruch mit dem Herzog von Luynes von einer reinen Klatschgeschichte herrührte. Ingres war mit seiner Frau im Schlosse installiert, und Frau Ingres zog sich wegen eines Vorfalls in der Wirtschaft, der sich um — Gemüse drehte, eine Bemerkung des Herzogs zu. Ingres, empfindlich wie ein Spanier und schon durch das Drängen des Herzogs, der die Arbeit schneller vollendet sehen wollte, nervös geworden, warf ihm den Kram vor die Füße, zahlte die nicht unwesentlichen Vorschüsse zurück und verließ das Schloß auf Nimmerwiedersehen. — Erteilt war der Auftrag bereits 1839, als Ingres noch in Rom war. Das Gegenstück zu dem Age d'or sollte l'Age de Fer werden. Für dieses war nur gerade der Grund von den Schülern Ingres' bereitet als der Bruch (1850) erfolgte. L'Age d'or ist fertig skizziert und einige Figuren sind ganz fertig. 80 nackte Figuren bilden die Szene, von der Ingres sagte: „Ce sont des paresseux qui se gobergent et boivent dans un doux far niente le lait et le miel des ruisseaux". (So berichtet Th. Silvestre in seiner „Histoire des Artistes Vivants", E. Blanchard, Paris 1856, p. 38.) Viele Zeichnungen zu dem Werke im Museum zu Montauban, der erste Bleistift-Entwurf des Age d'or, in der Sammlung Cheramy, wird in dem Werk über diese Sammlung abgebildet werden. Nach den Zeichnungen machte Ingres zwölf Jahre nach dem Bruch ein kleines Gemälde (vergl. „Ingres" par J. Momméja, Paris Laurens), das die umstehend zitierte Aufschrift trägt und nach dem unsere Abbildung gemacht wurde. 2 Jahre darauf, 1864, im Alter von 84 Jahren malte Ingres das Bain Turc.

Théophile Silvestre erwähnt in seiner Aufstellung der Ingres als weitere dekorative Entwürfe die von Louis Philippe bestellten Kartons in natürlicher Größe zu den Glasgemälden der Kapellen von Dreux und St. Ferdinand.

Man braucht allen Redensarten über das vermeintlich Akademische Ingres' nur drei Dinge entgegenzuhalten: die kleine Perle, „Francesca da Rimini" in Chantilly, das „Bain Turc" bei der Prinzessin Broglie und das Wandgemälde im Schlosse von Dampierre. Der Mensch, der diese drei Pfeile auf seinem Bogen hatte, war ebensosehr Akademiker wie Raffael.

Nicht die Verschiedenheit der drei Gegenstände beweist etwas; es ist eher ihre Ähnlichkeit, die man bewundert, das Maß, das in den dreien deutlich ist; die unendliche Weisheit, die den Gegenstand, die Zeichnung, die Farben, alles in jedem Fall dem Zwecke anzupassen wußte, und immer reich, immer vollkommen zu sein verstand. Hier kommt die wahre „Doktrin" Ingres' zum Vorschein. Sie ähnelt der des großen Vorgängers, der die Vision des Ezechiel im Pitti, die Madonnenbilder und die Stanzen machte.

Sicher, viele ihrer Formen, die den Zeitgenossen entzückten, sind uns heute nur noch Reliquien, manches Bild des Meisters, das einen Ehrenplatz im Louvre einnimmt, ist uns fatal. Wir haben nicht mehr die Geduld für alle Launen dieses übervollen Lebens, das länger dauerte als das gewöhnlicher Sterblicher. Unsere Not treibt uns zu einer ernsteren Kunst als dem vielgegliederten Spiel des Age d'or, auf das der Greis die stolze Inschrift Aestatis 82 setzte. Der Reichtum, der hier prunkt, ist uns zu viel geworden, wir brauchen größere Einheiten. Vorbildlich kann uns heute nur der Körper in den vielen Ärmchen und Beinchen sein, mit denen die Phantasie des Odalisken-Meisters die Bilder schmückte; seine Doktrin, befreit von allem Gegenständlichen seiner Wahl, der Rhythmus, dessen lebendige Kraft uns vor allen Ingres zur Bewunderung zwingt, selbst wenn wir die Episoden unerträglich finden.

* * *

Zwei ganz verschiedene Richtungen gingen von Ingres aus, oder, besser, setzten sich mit ihm auseinander. Beide fanden in dem Impressionismus nicht genug und strebten nach linearer Gestaltung. In der einen nimmt Degas den größten Platz ein, und es erscheint fast wie ein Witz der Geschichte, daß dieser Schlimmste aller Modernen, in dessen Fußtapfen ein Lautrec wandelt, auch die sanfte Zärtlichkeit Ingres' mit in das satanische Zaubergewebe seiner Lüste flicht. Die andere Richtung ist sittsamer geartet, ja sie sucht aus Ingres einen Apostel der Frömmigkeit zu machen und findet in der Linie, die den wunderbaren Schenkel der Odaliske formte, die beste Verwendung für christliche Legenden. Auch das ist ein guter Witz der Geschichte, die heute nicht sentimentaler ist als in der frühen Zeit, da das naive Christentum die heidnische Form umgürtete und die Geräte der üblen Lust zu feierlichen Darbietungen an den heiligen Geist verwandte.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß der Katholizismus der Schüler Ingres' der Kunst nicht sonderlich zu statten kam. Es fehlte nicht am guten Willen und an treuer Arbeit, aber alle Anstrengung konnte nur einen Alte-Weiber-Sommer der kirchlichen Kunst, nicht mannhafter als das Werk der gleichzeitigen Engländer

hervorbringen. Eine ganze Generation wohlgesinnter und gebildeter Künstler schlug ihr Atelier in den Kirchen von Paris und Südfrankreich auf. Das meiste von Kirchenmalerei, das hier dem müden Auge des Fremden begegnet, stammt, sei es von unmittelbaren Schülern Ingres' oder Künstlern, die sich später zu ihm bekehrten. Einer der Heutigen, der zuweilen sich zu dieser Generation rechnen möchte und den die Gerechtigkeit gebietet, nicht mit ihr zu verwechseln, Maurice Denis, hat in pietätvoller Weise ihre Geschichte skizziert[1] und versucht, die reinen Akademiker von den Künstlern zu scheiden. Einer Zeit, die sich nach Ruhe sehnt, sind die Mottez, Janmot und der vornehme Hippolyte Flandrin, dem der Louvre ein paar ungemein feinsinnige Porträts verdankt, gern willkommen; vielleicht werden die Zeichnungen Amaury-Duvals und Lamothes länger bleiben. Für Chenavard und Orsel sorgt ihre eigene Literatur oder die ihrer Schüler. Sie schrieben fast alle und waren glänzende Lehrer. Am bekanntesten ist post festum Lamothe auf diesem Wege geworden. Bei ihm ging Degas in die Schule und der merkwürdige Zeichner Ch. Serret, der vor ein paar Jahren klanglos gestorben ist. Er entfernte sich mit den Jahren von der scharfen Linie Ingres', um sich den weichen Formen Renoirs zu nähern und hat köstliche Kinderfiguren gezeichnet, die etwa an den alten Frölich erinnern. Vollard besitzt eine schöne Sammlung dieser Zeichnungen. Viele andere findet man in den Ateliers der Jüngsten.

Es war alles in allem die Richtung, die wir in Deutschland unter Overbeck, der mit den Franzosen in inniger Verbindung stand, genossen haben, nur daß die frommen Deutschen in verschossenen Kupferstichen heute die etwas abgelegenen Fremdenzimmer guter Familien schmücken, während man in Frankreich die Kirchen für sie öffnete. Mottez hatte in Italien die Freskentechnik gelernt. Roger Marx zeigte auf der Centennalausstellung eine wunderschöne Probe — ein Porträt in Fresko —, das nachher in das Luxembourg gekommen ist. Man reagierte wie die Deutschen auf das Heidnische der Älteren; die Nazarener hatten dafür eine höchst nationale Legende, das fromme, aber nichts weniger als katholische deutsche Volkslied. Man vergleiche die Wartburgfresken oder den Totentanz Rethels mit den matten französischen Legenden. Hier waren die Deutschen stets überlegen, sie hatten ihr Nürnberg und die Erinnerung an Holbein. Für sie war die Richtung ein Sichfinden, die letzte Sammlung des rein germanischen Geistes, der vielleicht eine deutsche monumentale Kunst hätte geben können, wenn er das Gefäß gehabt hätte, einen würdigen Aufbewahrungsort, der eine nachfolgende Generation mit kräftigeren künstlerischen Mitteln zu einer Fortsetzung angehalten hätte. Für die Franzosen dagegen war jede offene Schwenkung in dieser Richtung eine nationale Verirrung. Es springt in die Augen, was Ingres Holbein verdankt. Als Degas später die Anna von Cleve kopierte, ging er auf eine Urquelle zurück. Aber das Resultat des Einflusses mußte französischen Geistes bleiben. Ingres wirkt

---

[1] In einer winzigen Zeitschrift „L'Occident", 17 rue Eblé, Paris, in den Nummern vom Juli, August, September 1902 mit einigen Abbildungen nach Amaury-Duval, Mottez, Janmot und namentlich Chassériau, unter dem Titel: Les Elèves de Ingres. Schade, daß er dabei Court außer acht gelassen hat, von dem man so gern etwas wissen möchte, auch wenn er nicht so eng zu der Gruppe gehört.

nirgends so unnatürlich, ja geradezu unerträglich, als wo er sich dieser deutschen Frömmigkeit zu nähern scheint.

Das Wesentliche all der vielen gutgemeinten Anstrengungen der Ingresschüler bleiben ein paar schöne Akte, die hier und da verstohlen unter den heiligen Gewändern vorkommen und mehr die Möglichkeit einer großen Komposition verheißen als die Legenden der Bilder. Der einzige große Künstler aus dem Atelier Ingres' stellte sich in direkten Gegensatz zu seinen Kameraden. Es ist der Masaccio des neunzehnten Jahrhunderts: Chassériau, dem es in vielerlei Beziehung erging wie dem großen Bahnbrecher des Quattrocento. Wie dieser kam er aus einer streng formalen Schule, deren lebenden Wert er der Zukunft rettete. Sein Leben währte wenig länger als das des Malers der Brancacci-Kapelle; auch seine Werke drohen in Staub zu fallen, und er hat wie der andere den Ruhmestitel, in den Künstlern der ihn überlebenden Generation fortzuwirken.

THÉODORE CHASSÉRIAU

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux;
> Où Venus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?
>
> Musset.

Chassériau war eins der Wunderkinder der Kunst. Chevillard hat in seinem wohldokumentierten Werk[1] über ihn die merkwürdige Geschichte des Knaben berichtet, der mit 10 Jahren den Seinen erklärte, statt in die Schule, in das Atelier Ingres' zu wollen, und als man ihm notgedrungen — aus Furcht vor einer Erkrankung — den Willen erfüllte, binnen kurzem der Lieblingsschüler des Meisters wurde. Die Lehrzeit dauerte nur wenige Jahre, da Chassériau zu jung war, um dem an die Akademie Roms berufenen Meister zu folgen, der ihn mitnehmen wollte. Nur der vernünftige Widerstand der Familie vereitelte das Projekt.

Wir können vielleicht den Zufall preisen, der es so wollte. Chassériau hatte gerade soviel gelernt, als er brauchte, um sich der zeichnerischen Aufgaben der Schule bewußt zu werden. Die Abwesenheit Ingres' erlaubte ihm, sich dem anderen Stern Frankreichs zu nähern, Delacroix, der, kurz bevor der Fünfzehnjährige im Salon erschien, seine ersten Orientbilder gemalt hatte, und zur bittersten Betrübnis Ingres' entscheidenden Einfluss auf den Jüngling gewann.

Die Kritik berufener Leute hat längst Chassériau die Stellung zwischen Ingres und Delacroix gegeben, die scheinbar so natürlich ist. An seine Werke, die dem Gebiet Delacroix' nahestehen, hat sich eine Polemik geknüpft, die den Geist, der dabei entschied, leugnen will. Auch Chassériau selbst soll außer sich gewesen sein, wenn jemand diesem Verhältnis nicht blind gegenüberstand. In Wirklichkeit war wohl nichts natürlicher, als daß sich ein Mensch wie er, so malerisch wie er veranlagt, nicht dem Eindruck eines ähnlichen Temperamentes und eines Delacroix' entzog, des Künstlers, der die Geschicke der Malerei schlechterdings bestimmte. Nichtfolgen hätte hier einfach Nichtkönnen bedeutet. Die Eroberung Delacroix' war schon rein technisch entscheidend; der Zufall wollte außerdem, daß Chassériau

[1] Valbert Chevillard: Théodore Chassériau, mit einem ziemlich vollständigen Katalog. (Lemerre, Paris 1893.)

sich mit demselben Mittel ergänzte, das dem anderen gedient hatte. Auch er erfuhr im Orient, was die Natur an Farben besitzt, er erlebte diese Reise in demselben Kreise wie Delacroix. In Paris wurden ihm ähnliche Aufgaben gestellt; Delacroix lithographierte den Manfred, Chassériau radierte den Othello. Die literarischen Anregungen waren dieselben. Sie sahen die Welt mit ähnlichen Augen an; man glaubt in den Notizen Chassériaus eine Ergänzung des Tagebuchs Delacroix' zu finden[1]. Er hatte gerade Zeit, sich mit der neuen Farbenlehre auseinanderzusetzen. 1846 war er im Orient, 1856 ist er gestorben. Es ist kein Wunder, daß gerade manche der Staffeleibilder dieser zehn Jahre, die den Hauptbesitz der Sammlung Arthur Chassériaus bilden, die Anlehnung an Delacroix deutlich zeigen. Es sind wunderbare Sachen darunter. „Der Kampf arabischer Reiter" ist kaum weniger feurig als viele Delacroix und von juwelenhafter Farbenstimmung. In seinen Harembildern gab er sich mit einer Schwärmerei dem Farbenzauber hin, die nichts mehr von der strengen Ingresschule verrät; sein letztes Werk, die Skizze eines Hareminterieurs, war eine Erinnerung köstlicher Art, die an Fragonard denken läßt.

Trotz alledem scheidet den Chassériau, wie wir ihn heute vor uns haben, eine Welt von Delacroix. Dieser war große Leidenschaft, nichts weniger als Schwärmerei. Man glaubt selbst in der Kopie Chassériaus nach der Medea seines Vorbildes (Sammlung Cheramy in Paris) die Differenz zu finden. Ihm lag Lionardo näher, den er ebenfalls — und unendlich genialer — kopierte[2].

Die Fortsetzung Delacroix' in der koloristischen Ausbildung konnte in Wirklichkeit nur den Weg gehen, den die moderne Kunst gefunden hat. Es gab in der Zeit tausend Kräfte, die dieses Werk in mannigfaltiger Art zu vollbringen vermochten; dagegen zählen die Mitarbeiter auf der anderen Seite, an dem Werk, das Ingres gelassen hatte, Mitarbeiter, die schaffen, nicht nur an dem Geschaffenen zehren, nach Einern.

Schon als der Neunzehnjährige die Venus Anadyomene machte — sie steht halb im Profil an einem Inselgestade, beide Hände hoch in den Haaren —, schlug die Stunde seiner Offenbarung. Man könnte eine göttliche Reihe solcher Venusgestalten der Kunst aufstellen, die bei der dem Botticelli zugeschriebenen des Berliner Museums anfängt und das Wunder Lorenzo Credis in den Uffizien ent-

---

[1] Der Neffe des Malers, Herr Arthur de Chassériau, der sich mit bewunderungswerter Pietät dem Kult seines großen Verwandten widmet, besitzt eine große Anzahl herrlicher Bilder und von fast allen übrigen Werken glänzende Photographien, eine große Anzahl von Zeichnungen und Notizen, die Chassériau — wie Delacroix zuweilen in seinen Taschenbüchern — durch Skizzen ergänzte. Chevillard hat einen Teil davon seinem Buche zugefügt. Ich zitiere hier einige:

„Nicht die Töne mischen, die Natur ist wie ein Mosaik gemacht; aufeinandergesetzte Töne (Chevillard druckt apposés, was dem Sinn gerade entgegengesetzt ist; im Original steht opposés) wirken schmutzig und verhindern alle Frische. .... Nicht vergessen, daß die Figuren in der Natur kein Atelierlicht haben. .... Gemälde machen, die von weitem gesehen werden können. .... Immer Poussin als Muster der Einfachheit und des Ernstes nehmen. ....

Bei jeder schönen Sache, die man machen will, daran denken, daß sie von weitem gesehen werden kann. Immer mit dem nötigen Relief. Erst stark und groß machen und dann die Farben darauf sticken! ...."

Leider sind die meisten Notizen, namentlich die Briefe an seinen Bruder zerstört, da sie sich zufällig während der Kommune in dem Palais des Comptes befanden, in dem Bureau eines dort angestellten Verwandten, der sie hier in Sicherheit gebracht hatte.

[2] Die Joconda in derselben Sammlung.

hält. In diese Reihe möchte man das Werk Chassériaus mit hineinnehmen. Das kleine Ölbild[1] ist noch flau in der Farbe. Die lithographische Reproduktion von der Hand des Künstlers faßt besser den Grad seines Gestaltungsvermögens und gibt den ganzen Flaum jugendlicher Weichheit. Auch an der Fortsetzung dieser Kunst: „Apollo und Daphne", von der Arthur Chassériau das Gemälde besitzt, hat die Farbe des Pinsels nur verringernden Anteil. Chassériau war nie farbiger, als da er dieses köstliche Blatt für den „Artiste" auf den Stein zeichnete[2]. Als er in der Venus die Sehnsucht eines Nachgeborenen der großen Vergangenheit Italiens nachträumte, hatte er noch nicht Frankreich verlassen. Als er Apollo und Daphne machte, war er in Rom gewesen, und gerade da äußert sich diese merkwürdige malerische Weise, die der französischen Akademie in Rom so fremd war. Man vergleiche die Daphne mit der Venus. Die Venus ist fast vollkommen, und zwar höchst säuberlich, wie es Ingres verlangt, in die Modellierung des Stiftes gehüllt. In der Daphne wirkt die Weiße des Papiers; nur die Kontur — und schon lange nicht mehr von der früheren Schärfe — und ein wenig Schatten hier und da, und wie prachtvoll hebt sich der volle Leib aus den Armen des knieenden Sängers. Die Pose ist der Venus sehr ähnlich, sie hat an Richtigkeit durchaus nicht gewonnen; in dem wundervollen, sich hochwindenden Arm stecken im Ansatz grobe Schnitzer, aber dafür, wie wundervoll entsprechen die Gebärden des Knieenden jedem Zug in der nackten Figur. Herrlich passen die Bäume des Waldes dazu. Man fühlt, wie der nackte Leib in die große Geste dieser Vegetation hineinwächst, ohne die Kleinigkeiten, mit denen sonst der beliebte Vorgang ausgestattet wird; es ist echte Poesie. Die Venus war eine schöne Arabeske, auch sie zeigt schon die weiche Wollust, der Ingres in glücklichen Momenten nachgibt; aber sie erscheint uns unvermittelt, nicht genug zu uns gehörig. Zu der Daphne könnte irgend einer der Heutigen die Verse schreiben, die der knieende Sänger stammelt, und jeder würde sie verstehen, auch ohne an das schöne Märchen zu denken[3].

Dieses wundervolle sinnliche Ausdrucksmittel, das die Betrachtung mit weichem Flaume liebkost, hat Chassériau weder von Delacroix, noch von Ingres. Man findet es nie wieder. Court, auch ein zu schnell Vergessener, an den man sich auf der Centennalausstellung durch das reizende Bild, „Daphnis, Chloë zum Bad geleitend"[4], erinnerte, hat vielleicht entfernt ähnliche Töne auf seiner Leier gehabt, aber

---

[1] Gegenwärtig im Besitz des Herrn Pierre Marcotte de Quivière in Paris.

[2] Glücklicherweise ist der Stein aus dem Jahre 1844 noch erhalten. Wir verdanken der großen Liebenswürdigkeit Herrn A. de Chassériaus, daß wir für dieses Werk die Auflage von dem Originalstein drucken lassen konnten. Der Druck der Venus erfolgte ebenfalls nach einer von Herrn de Ch. freundlichst geliehenen Platte.

Die beiden Lithos sind die einzigen, abgesehen von einem Probedruck „Othello", einer Platte, die nie zur Ausführung gelangt ist. Wie viel wertvoller wären wahrscheinlich die Othelloblätter und die paar anderen, wenn er sie statt in Radierung in Lithographie gemacht hätte. Selten war ein Künstler so für die Steintechnik geschaffen. — Über das graphische Werk Chassériaus gibt die Bouvennesche Arbeit „Souvenirs et Indiscrétions" (Paris, Détaille) Auskunft und ein Aufsatz von Roger Marx in der Zeitschrift L'Estampe et l'Affiche vom 15. Juni 1898, in dem sich eine Reproduktion der Venus Anadyomene und sehr mäßige Klischees nach den Radierungen finden.

[3] Er malte, soviel ich weiß, das Gemälde desselben Vorwurfs erst zwei Jahre nach der Lithographie.

[4] Das Bild war auf der Ausstellung unter einem anderen Titel. Court erinnert auch durch seine eigentümliche Begabung für das Porträt an Chassériau. Das Bildnis des jungen Mannes in der famosen Tracht von 1830 mit dem Hund und dem Hintergrund mit dem Reitknecht (bei Herrn Sallandrouze de Lamornaix) war eines der köstlichsten Werke der Epoche auf der Weltausstellung. — Die Courts sind u. a. bei Muther (Ein Jahrhundert französischer Malerei) abgebildet

zu viel des Süßen hineingeträufelt. Das ist das Unwiderstehliche an Chassériau: er ist nie süß in seiner Sinnlichkeit, sondern hat die natürliche Haltung, die den Orientalen dabei eigentümlich ist. Er war wie Degas und Gauguin Kreole, und trotzdem er in Europa erzogen wurde, muß der Orient ihn entscheidend ausgebildet haben. Es ist eine ganz elementare, fast möchte ich sagen, konventionelle Zutat, mit der er die Ueberlieferung Ingres' modifiziert. Théophile Gautier nennt ihn einen Indier, der in Griechenland seine Studien gemacht hat. Es ist, als ob der Occident ihm die Worte, der Orient die Melodie gegeben hätte. Selbst in den Bildern, in denen er so ingresk wie möglich erscheint, bleibt dieser Eindruck erhalten. Es gibt nichts, was so sehr der Schule seines Lehrers entspricht, als die „Méditation et l'Etude", eine der Fresken der Cour des Comptes. Zwei Frauen tragen das Thema; die eine liegt malerisch hingegossen mit einer Blume, „der" Blume, in der Hand; den schönen „meditierenden" Kopf stützt der andere Arm. Die zweite Figur studiert in dem bewußten Buche. Ueber diese Disposition kann Ingres unmöglich ungehalten gewesen sein. Auch das Orientalische an sich war dem Schöpfer der Odaliske nicht fremd. Wohl aber diese orientalische Atmosphäre. Die Figuren sind nicht nur schöne Linien und wollüstig modellierte Flächen; sie sind auch Frauen. Eine natürliche orientalische Lässigkeit füllt die symbolische Form. Man wittert in dieser hoch philosophisch gemeinten Pose die süße Faulheit der gar nicht philosophischen Weiber des Harems, die zufriedene Müdigkeit des Fleisches, das Spielen sehr reizender, verschwiegener Gedanken. Um die Feierlichkeit legt sich ein Lächeln, das die Stirnen unmerklich kräuselt und Blicke und Bewegungen mit dem Aroma einer weichen Menschlichkeit benetzt. Hier half ihm Delacroix. Ich halte für unendlich höher stehend, als den Wetteifer Chassériaus mit der Farbenkunst seines größeren Nebenbuhlers, seine mysteriöse Benützung des malerischen Elementes Delacroix' in der reicheren Gestaltung seiner Zeichnung. Es liegt das sowohl in dem Figürlichen, wie vor allem dem Landschaftlichen, der eigentümlichen Behandlung der Bäume u. s. w. Dadurch trug Chassériau zu einer Ausbildung des linearen Elementes bei und übermittelte seinen Nachfolgern nicht nur einen Teil Ingres', sondern auch die in das Lineare aufgegangene Gabe Delacroix', die auf diese Weise der großen Dekoration erhalten blieb. Mit der Fähigkeit zu dieser Befruchtung durch den Orient, die vielleicht mit der Bedeutung zu vergleichen ist, die Manets Zuführung des Spanischen beansprucht, kam Chassériau auf die Welt. Seine Auseinandersetzung mit Delacroix war eine Folge, keine Ursache, sie vertiefte und verschönerte seine orientalische Art. Aber diese war längst vorhanden, bevor er Delacroix gesehen hatte. Man fühlt schon ganz deutlich etwas davon in dem sehr schönen Selbstporträt mit den kohlschwarzen Locken um den dunklen Teint, den tiefliegenden, großen Augen und den übertrieben vollen Lippen. Auch seinem berühmten Porträt der „Deux Sœurs", seiner Schwestern, scheint eine kaum merkbare exotische Nuance einen seltenen Reiz zuzufügen. Wo ist in der ganzen an Bildnissen so gesegneten Zeit, selbst bei Ingres, selbst bei David eine gleiche Weichheit in dem Ernst, und zwar trotz aller Gedämpftheit der Farbe, die hier noch kaum ein Atom des spä-

teren Koloristen verrät. Man möchte es ein bürgerliches Monumentalporträt nennen, so groß sind die beiden Gestalten zusammenkomponiert, deren Ähnlichkeit zu einem geistvollen Parallelismus, eines Freskenmalers würdig, benutzt wird. Aber man gibt damit nicht den Reiz der dunklen Blume, die sich darin versteckt. In der „Toilette der Esther", die er ungefähr zur selben Zeit malte[1], wird die Blume sichtbar.

Die Esther gilt mir als die Perle der Staffeleibilder. Es ist früher als die anderen, noch nicht von der ganz freien Poesie der Daphne; wiederum eine Ergänzung der Venus, an die das Motiv der Hände, die die Haare halten, erinnert; aber niemand, der die Venus sah, hätte diese Ergänzung geahnt. Diesmal sitzt die Figur, dem Beschauer voll zugekehrt. Der nackte Oberleib füllt mit wundervoller Fläche die Mitte des Bildes, zu beiden Seiten präsentieren Sklavinnen den Prunkschmuck, mit dem Esther vor dem König erscheinen soll. Wunderlieblich ist der schwärmerisch verlorene Ausdruck in der süßen Gestalt. Hier blüht der Orient ganz anders als in den farbentrunkenen Bildern Delacroix'; man glaubt etwas von dem Intimsten der fremden Schönheit zu fassen, von der Delacroix die glänzende Pracht sah. Man denkt an einen viel Späteren: Gauguin, wenn er, zuweilen, ganz glücklich und still war. Hier ist nichts von kranker Leidenschaft, nichts von schmerzlichem Entbehren. Eine wunderbar gemäßigte Fülle deckt die Fläche und läßt jeden angeschlagenen Ton gelassen ausklingen. Vielleicht ist dies das Geheimnis der Chassériauschen Monumentalkunst, die natürliche Gelassenheit, die nur der Orient besitzt. Dabei drängt sich die Absicht des Monumental-Malers deutlich auf. Das ganze Bild steckt in den Bewegungen der Arme Esthers und der Dienerinnen. Die Schwarze hält ihr Kästchen mit der typischen Pose der Alten. Von ihrem Kopf läuft über die Hände, die Arme der Esther und den Oberkörper der anderen, etwas höher stehenden Figur, ein Linienspiel von unendlichem Reiz, das sich nirgends widerspricht und sich nach unten zur mächtigen Breite dehnt. Fast schematisch werden die Körper der beiden Seitenfiguren durch den Rahmen geschnitten — meisterhaft. Fast möchte man dies kleine Bild selbst über das prunkvolle Tepidarium des Louvres stellen, das schöne Denkmal, das er dem Meister des Bain Turc errichtete, in dem man gleichzeitig bewundern kann, was der Schüler von dem Lehrer nahm und was er hinzufügte. Es bleibt trotz alledem ein glänzendes Schulbild. Das Neue, das über Ingres hinausging, steckt in der Esther. Auch die kleine „Ariadne" bei Herrn Cheramy hat merkwürdig moderne Züge. Man glaubt in der wunderbar vereinfachten Bewegung dieser Gestalt nicht Puvis, sondern Maurice Denis zu entdecken.

In dem Treppenhaus des ehemaligen Palais des Cour des Comptes fand diese Kunst die ihrer würdige Aufgabe. Der Geschichtschreiber hat es leicht, damit fertig zu werden. Der Palast ist verschwunden, und wo sich, vor dem Kriege Frankreichs mit uns, die großen Panneaux des Krieges und des Friedens ausdehnten,

[1] Die beiden Schwestern waren im Salon 1843 und wurden nicht verstanden. Die Esther war bereits im Salon 1842 ausgestellt. Beide Gemälde in der Sammlung A. Chassériau, wie auch das erwähnte kleine Bild, Apollo et Daphne, (1846) und das Selbstporträt (1838).

fahren heute die Lokomotiven in eine moderne Bahnhofshalle. Ich habe die Fresken noch gesehen, noch vor 10 Jahren war man imstande, einen Eindruck von der einstigen Pracht zu erhalten. Nicht der Kommune, die den Palast in Brand steckte, ist die fast vollkommene Zerstörung der Malereien zu danken, es muß unmittelbar nach dem Brand noch ein großer Teil dagewesen sein, und dieser war durch die Flammen durchaus nicht immer entstellt, sondern hatte einen fast ehrwürdigen Ton bekommen, der die zarte Melancholie Chassériaus tiefer färbte. Die ungeheuerliche Nachlässigkeit der Überlebenden, die fast 30 Jahre lang die Fresken ohne Schutz Wind und Wetter aussetzte, hat den Verlust auf dem Gewissen, dieselbe Verwaltung, die den wenigen Kirchenmalereien Chassériaus in Paris, die in dunkeln und feuchten Winkeln umkommen [1], kein würdiges Obdach bietet, gerade so, wie sie die Dekorationen Delacroix' verkommen läßt. Ein paar Privatleuten ist die Erhaltung wenigstens eines kleinen Teils des Riesenwerkes zu danken; neben Roger Marx in erster Linie dem Neffen des Künstlers, Arthur Chassériau, und dem inzwischen verstorbenen Ary Renan [2]. Mit großer Mühe wurden die Fresken stückweise von den Mauern abgetragen. Noch heute steht ein großer Teil der geretteten Reste in Kisten verpackt. Zusammengesetzt und auf Leinwand gebracht wurde bisher das große Fragment, fast die Hälfte des „Friedens", das die Weltausstellung 1900 zierte und jetzt in dem Vestibül des Louvres neben den Botticelli-Fresken hängt. Aus der Zeichnung zu den Panneaux [3] läßt sich einigermassen auf die Wirkung des Ganzen schließen. In dem Fragment des Louvres fehlt die Luft um die gehäuften Figuren, der große Hintergrund, der dem Auge gestattet, die Wirkung zu verteilen. Gerade die Kunst Chassériaus muß unter der Willkürlichkeit des notgedrungenen Abschnitts entstellt werden. Es ist, wie wenn man auf dem Klavier zwei oder drei Akkorde, die unbedingt eine Fortsetzung verlangen, anschlägt und dann weggeht. Trotzdem gelingt es zuweilen, aus den wenigen Tönen bruchstückweise die grandiose Harmonie dieser elyseischen Gefilde zu erkennen, über die Théophile Gautier seine beste Prosa schrieb. Er ahnte nicht, daß seine Beschreibung einst der Rekonstruktion der Fresken wesentliche Hilfe leisten würde.

Chassériau hat in den beiden Panneaux die Geschichte der Synthese, die er vollbrachte, niedergelegt. Es ist bezeichnend, daß in dem Frieden die farblose Ingresschule, von der orientalischen Weichheit der Modellierung gedämpft, überwiegt, während die gewaltigen Gestalten der Schmiede, die den Krieg bereiten, Delacroix näher stehen, sowohl in der Malerei der muskulösen Akte, wie der starken Koloristik. Man könnte auch den Frieden die Nacht, den Krieg den Tag nennen; in dem einen die heitere ungespannte Lyrik, die Poussin zurückruft, in dem an-

[1] Kirche St. Merry (Rue St. Martin).

Siehe seinen Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts, Februarnummer 1898, mit guten Abbildungen, zumal der Handzeichnung für den Frieden. Gleichzeitig erschien in der Revue Populaire des Beaux-Arts (19. Februar 1898) ein illustrierter Aufsatz von Roger Marx. Der Photographien-Verlag Braun hat eine große Anzahl glänzender Photos hergestellt in großem Format.

Auf dieser Bleistiftzeichnung, die Arthur Chassériau besitzt, findet sich vorne rechts in der Statue, an der der Bildhauer arbeitet, wieder das Leitmotiv Chassériaus, die Venus Anadyomene.

deren die Dramatik des Rubensschen Temperamentes. Beides ist Chassériau; er kam der Lösung, beide Akte dieser Freske mit seiner Eigenart zu durchdringen, zum mindesten nahe und näherte sich damit der Lösung des großen künstlerischen Problems der neuen Zeit. Er hat es nicht vollkommen erreicht. Chassériau lebte zehn oder zwanzig Jahre zu wenig. Die Betrachtung seines reichen Lebens, von dem uns leider nur wenig geblieben ist, drängt zu der Überzeugung, daß uns der barbarische Tod um seine glänzendste, reifste Periode betrog.

Ob diese Epoche freilich unmittelbar in der Zeit gelegen hätte, die sein plötzlicher Tod unterbrach, scheint mehr als zweifelhaft. Man kann die letzten großen Dekorationen der Chapelle de St. Roch und der Altarkuppel in der St. Philippe du Roule, trotz der glänzenden Hymnen, die Paul de St. Victor darüber schrieb, auf nicht annähernd dieselbe Stufe stellen, wie die früheren Sachen. In den beiden Fresken der Taufkapelle — soweit sie sich noch erkennen lassen — ist trotz des orientalischen Themas kaum noch ein Hauch des persönlichen Zaubers zu spüren. Der Künstler scheint selbst inzwischen die Taufe erlitten zu haben, die er malt, denn sicher sträubte sich seine eigentliche, griechische Art vor der spezifisch christlichen Sammlung, deren es hier und bei der Kreuzabnahme des Kuppelbildes bedurfte. Er suchte das Heidnische zu entfernen, die schöne Schwärmerei seines „Friedens", den süßen femininen Hauch seines Trepidariums, und entfernte sich damit von seinem Besten, merkwürdigerweise um dafür in die gefährliche Nachbarschaft Delacroix' zu gelangen, dessen Schatten in dem Kuppelbilde durchaus nicht überwunden erscheint.

Alle seine besten Werke deuten darauf hin: er hätte Mühe gehabt, sich in der nächsten Folge von dem Stärkeren zu befreien; man kehrt selten zu den Quellen zurück, von denen man ausging, und diese enthielten hier den Born seines eigentlichen Wertes. Der Chassériau, den wir lieben, der die große, nie genug zu schätzende Bedeutung für die Monumentalmalerei Frankreichs trägt, ist der Primitive, der nie zu jung war, um das Eigenste seiner Art zu geben.

Unser großer Puvis hat, was zu tun übrig blieb, vollbracht. Er war in jungen Jahren mit dem Maler des Friedens befreundet. Ein Roman, der nicht banal war, brachte sie auseinander, und die Verehrer des großen Präsidenten der modernen Künstlerschaft konnten nicht umhin, den Namen des Mannes, der ihm zum Johannes wurde, geflissentlich zu verschweigen. Das hat noch dazu beigetragen, den Schleier der Vergessenheit, der Chassériau deckte, dichter zu machen. Bis zu dieser Stunde fehlt, abgesehen von einigen Andeutungen Roger Marx', jedes Dokument des Dankes an die Manen Chassériaus, daß er den Meister des Pantheonschmuckes vorhersagte. Chevillards Geschichte ist reich an Überschätzungen des Helden seiner Biographie auf Kosten des nie erreichten Delacroix', und findet kein Wort für den Einfluss auf die Nachfolger. — Heute sind die Haupt- und Nebenpersonen abgetreten. Der Ruhm des Schöpfers des Ludus pro patria erstrahlt heller und reiner als je zuvor. Seine gewaltige Persönlichkeit brachte nicht nur eine bis in das Greisenalter schöpferisch bleibende Kraft mit, sondern hielt lange genug aus, um seinem Schaffen den würdigen materiellen

Platz zu erobern. Er war nicht nur größer als sein Vorgänger, sondern auch glücklicher. Um so mehr drängt es uns, dem genialen Stiefkind des Geschicks die unumschränkte Anerkennung zu geben, daß alles, was ein Zeitgenosse dem Meister des Pantheonschmuckes geben konnte, von der zarten Hand, die die Venus Anadyomene formte, gereicht wurde. Puvis wird dadurch nicht geringer, aber Chassériau steigt mit hinauf in den hohen Olymp, und sitzet zur Rechten des unserer Verehrung würdigen Greises.

PUVIS DE CHAVANNES

Solange Puvis lebte, ging man noch in den „Salon", um Bilder zu sehen, und ließ sich alle Frechheiten gefallen. Es schien, wenn man durch den wüsten Lärm der Säle endlich zu ihm gedrungen war, als schwiegen plötzlich alle Posaunen der großen brutalen, und alles Flötengedudele der kleinen Marktmusikanten. Und selbst Mme Soundso und Mme Une telle unterbrachen ihre Salonkostümbetrachtung und hielten die Rosenmündchen, und der frivole Blagueur, der ihnen soeben die Beziehungen zwischen den unbekleideten Porträts und deren Autoren enthüllt hatte, senkte in Ehrfurcht die Glatze. Man war wie in der Kirche.

Zu den Füßen Puvis' brach sich auch der Strom des mächtigen Impressionismus, aber nicht wie an einem steinernen Damm, der die Wasser dicht und sicher abschließt und den Strom in andere Richtung weist, sondern wie an einem weiten erdigen Ufer, das dankbar für die Befruchtung ist und in tausend Poren den wilden Strom aufsaugt. Puvis war wie ein Filter, in das alle Farben der Moderne hinein kamen und das sie in geläuterter Form verließen. Viele haben ihn deshalb blaß und krank genannt, während es nur die Mäßigung der Kraftbeherrschung, größte Gesundheit war. Man hat seiner äusserst spirituellen Kunst den sensuellen Impressionismus Besnards gegenübergestellt, weil man sich an diesem besser satt essen, ja auf Wunsch überessen kann. Besnard, den Geschicktesten der Geschickten, rettete das unentwegte Wüsten in der Farbe nicht vor dem Bankerott bei recht vielen Gelegenheiten; am schlimmsten in dem Wandgemälde des chemischen Laboratoriums der Sorbonne. Ich erinnere mich noch mit Schaudern dieser chemographischen Premiere, bei der es einem gelb und grün vor Augen wurde und auch das jedem Teilnehmer behändigte gedruckte Scenarium nicht die gewünschte Aufklärung zu geben vermochte. Bei Besnard verschärfte sich die Schuld, weil der Mangel an Einteilung der Farbe noch durch das grundsätzliche Vermeiden irgend einer Haltung in der Komposition erschwert wurde. Nur der frühe Besnard, der die Ecole de Pharmacie ausmalte, ist als Dekorateur unschädlich, wenn man von vereinzelten hübschen Salonstücken, z. B. etwa dem Plafond bei Bing, absieht, und in der Ecole de Pharmacie hat ihm die Farbe den entgegengesetzten Streich gespielt; da ist er matter, als er je geahnt hat, und bald wird gar nichts mehr von aller Herr-

lichkeit übrig sein. Aller Dekoration Uranfang und Ende ist Maß. Schon Giotto wußte, was er machte, und bei dem ist Puvis in die Schule gegangen. Seinen riesigen Schatten sieht man in Puvis weit über die Jünglingsgestalt Chassériaus emporwachsen und den späten Nachkommen segnen. Wir haben noch keine Linie, die ganz uns gehört und solchen Aufgaben gewachsen ist. Puvis hat aber aus der überlieferten fast alles nur irgendwie Entbehrliche entfernt, so daß das Konventionelle nur noch wie etwa in einem neueren Japaner zu spüren ist. Er hat das seltene Glück, daß dieses Konventionelle in ihm ganz und gar mit dem Persönlichen zusammengeht, also als Einheit empfunden wird, Instinkt scheint. Man wird jede seiner Posen in jeder seiner Zeichnungen finden, die er ganz in der Laune des Momentes, ohne an die Verwendung zu denken, hingeworfen hat. Die Ruhe erscheint bei ihm als eine ebenso persönliche Eigentümlichkeit, wie bei Degas z. B. die Bewegung oder bei Renoir die Weichheit. Er erzielt sie durch eine äußerst einfache Form, die sich kaum noch weiter reduzieren läßt ohne Entbehrungen herauszufordern. Unter dem Eindruck, mit einem Nachfolger Giottos zu tun zu haben, sucht man unwillkürlich nach den gewissen Merkmalen des Stils und findet statt dessen gute Akte.

Er hatte nicht immer diese Beherrschung des nackten Körpers, er soll bei Couture durch schlechtes Zeichnen aufgefallen sein. Die Synthese quälte ihn, bevor er die Teile zusammen hatte, und er hat ihr auch später oft die Einzelheit geopfert. Als der Salon 1896 einige Hundert seiner Kreidezeichnungen brachte, konnte man sich nicht ganz des Eindrucks der Einförmigkeit erwehren.

Aber zwischen ihnen hingen zwei Kniestücke in Lebensgröße, die er für Durand-Ruel fertig gemalt hatte, eine blonde und eine brünette nackte Schönheit, die eine von vorn, die andere von hinten gesehen. Das Fleisch, zumal an der dunklen, hatte die kühle Straffheit, an die man immer bei Cranach denkt — man findet sie nur in der Kunst —, aber ohne das Jüngferliche unseres Primitiven, überhaupt nichts weniger als primitiv, voll und dabei frisch, etwa wenn man Tizian mit einigen Lot Cranach versetzte. Und das war scheinbar nur gezeichnet ohne die ins Auge springende fabelhafte Technik, die etwa gute Manets oder frühe Renoirs im regen Spiel der Lichter auf dem Fleisch zeigen, ohne das Fleischliche, könnte man beinahe sagen, nur mit einer wunderbaren Gabe, das Kühle, Plastische, Volle festzuhalten.

Solche Kostbarkeiten des Materials sind bei Puvis selten. Zuweilen wirken seine Einzelkörper wie Architektur-Fragmente. Er dehnte die kühn geschwungene Ingressche Linie, indem er wie Rafael an Michelangelo dachte, und er verteilte die Wirkung auf eine größere Fläche. Er dachte vor allem an große Räume.

Das Geheimnis seiner Komposition ist dasselbe, das die Schönheit der Stadt Paris ausmacht. Es ist Platz da. Er hat die Weisheit, die man in dem genialen jüngsten Gericht Michelangelos schwer vermißt, und deren Mangel eine etwas weniger enthusiastische Generation einmal dazu bringen wird, gar manche der italienischen Fresken mit kühlerem Blick zu betrachten, als man es heute gewohnt ist: die Kunst, die Kohäsion glücklicher Figuren im Bilde richtig zu berechnen.

Er geht dabei bis an die Grenze der Ausdehnbarkeit. Man findet in seinen Bildern nie die Kleinigkeiten, die andere und nicht weniger bedeutende Komponisten verwandten, um die Löcher zuzustopfen. Er läßt leer, was irgend nur leer bleiben kann. Man muß sich daran gewöhnen, man ist so sehr auf die hübsche Fülle dressiert, daß es einen manchmal bei Puvis fröstelt. Die angenehmsten Menschen und Dinge sind immer langweilig. Wären sie's nicht, so würden sie zu viel werden. Das Leere bei Puvis ruft oft dieses Gefühl hervor, und es ist durchaus nicht immer beabsichtigt, auch wenn es auf natürlichem Wege entsteht. Puvis war ein sehr aufrichtiger Künstler, der lieber verzichtete, wo er nicht etwas sagen konnte, was ihm notwendig erschien. Bei den Alten ist das Gegenteil ebenso natürlich. Noch Chassériaus Schwärmerei füllte die Fläche wie der Volksdichter des Orients sein Märchen; die Erfindung fließt ihm wie einem Träumer, und die Mannigfaltigkeit hindert ihn nicht an der wohlabgewogenen Gebärde, von der er die Fernwirkung verlangte. Schon in seinen Bildern hat der Geist Ingres' das Überflüssige weggefegt, man sieht deutlich die Bäume, die den Hain seiner Erbauung bevölkern. Puvis beraubte die Bäume sogar der Blätter, um noch mehr Luft zu bekommen.

Es ist eine neue Kunst Frankreichs. Im 18. Jahrhundert wimmelt es von tausend Geschichten. Kein Winkel, aus dem nicht ein verliebtes Bäckchen oder ein zärtliches Unterröckchen hervorflattert. Man verzichtete leichten Herzens auf die große Pose der Alten. Es gab gar nichts in der ganzen Zeit, was von weitem gesehen werden konnte — oder durfte; die richtige Entfernung war die von dem Himmelbett des verschwiegenen Gemachs zu der gegenüberliegenden weißgoldenen Wand.

Der große Poussin besaß das richtige Maß. Seine Bilder sind kostbare alte Schalen, auf die er Berge seltener Früchte türmte. Auch bei ihm war das Maß der Zeit das seine. Es ist uns näher als das der Späteren.

Man möchte Dutzende von Büchern über Poussin schreiben, um die Möglichkeit einer modernen Monumentalmalerei zu ergründen, dicke Folianten, in denen gar nicht von ihm, sondern von modernen Künstlern die Rede wäre. Man muß Poussin anbeten, um Puvis zu schätzen.

Poussin wird bei uns gern für das getadelt, was seine Zeit über die unsere stellt. Man findet ihn nicht eigen genug und vermißt in ihm das, was man sich geeinigt hat, die sprudelnde Persönlichkeit zu nennen. Daß diese Leute nicht nötig hatten, sich persönlich zu geben, daß sie ihre Bedeutung auf dem kleinen Finger zu balancieren vermochten, daß sie verstanden, mit einem Lächeln, mit einer gefälligen Bewegung höchste Eigenheiten auszudrücken und im übrigen in Rom wohnten, will der Eigennutz des modernen Revolutionärs zu ihrem Nachteil auslegen. Mir scheint die Besonderheit eines Kunstwerks um so tiefer, je mannigfaltiger seine Gemeinschaft mit anderen ist. In sehr vielen Werken ist das, was uns als ihr geheimster persönlichster Reiz erscheint, gerade das Unpersönliche. Ich möchte wissen, was von Fantin-Latour bliebe, wenn wir nicht Poussin in ihm fänden und ob die Beziehung zwischen gewissen Porträts von Franz Hals und Manet etwas anderes

als Freude hervorruft. Es ist kein Künstler denkbar, der nur sich selbst bringt, und die moderne Tendenz, die dies zu verlangen scheint und die bezeichnenderweise nirgends so hervortritt als in Deutschland, ist der Wurm unserer Kultur. Nichts ist abhängiger als die Freiheit gewisser Künstler, die ihre Eigenheit nicht dem Schatten des Museums auszusetzen wagen. Diese Berserker, die in der Kunst der Alten dagewesene Dinge sehen, fallen oft in um so niedrigere Abhängigkeit von mehr zeitgenössischen Banden. Die moderne Ausstellungskunst gleicht nicht nur nicht den Alten, sondern überhaupt nichts. Alle Zahlen lassen sich auf Einheiten zurückführen, nur nicht die Null. Man vergleiche die schöne Altmeisterlichkeit früherer Bilder von Carolus Duran mit den Banalitäten, die er heute fabriziert. Es ist nichts weniger als das Akademische, das die heutigen unerträglich macht, sondern der Mangel jeder tieferen Kultur; die miserable Oberflächlichkeit, der über der ausspruchsvollen Grazie der Frau X Hören und Sehen vergeht.

Es wäre heute eine Zeit, wieder akademisch zu werden. Wir und zumal wir Deutsche, wenn wir überhaupt noch etwas wollen, sollten uns mit starken alten Sachen einsperren und sehen, statt zu produzieren. Es ist sehr schön, daß man an den modernen Franzosen, die jetzt in Deutschland Furore machen, die Farbe lernt; der Verwirrung wird diese Einfuhr nicht steuern. Wir haben nicht die Augen, den scheinbar geringen Grad des Traditionellen zu sehen, der auch die modernen Franzosen gross macht. Starke konventionelle Werke tun uns not, und wenn das Durchdringen solcher Werke uns dann abhält, erfolgreich etwas Eigenes zu suchen, so konnten wir überhaupt nie etwas Würdiges finden. Nicht das Französische kann uns fördern. Das Französische an Poussin, an Ingres, Delacroix, Puvis, an Denis und an Bonnard deckt sich nicht mit dem Franzosentum, mit dem der deutsche Nationalist die Kultur jenseits des Rheins bezeichnet. Die Weisheit dieser Rasse allein ist bewunderungswert, ja sie ist einzig. Viele Völker hatten vielleicht ursprünglich mehr Besitztum, alle ohne Ausnahme haben es verlottert; überall ragen abgebrochene Traditionen wie kahle, vom Blitz geborstene Baumstämme in die Zeit, und die halbwegs gelungenen Belebungsversuche sind wie zufällig auf den Stamm gewehte Samen, die etwas Grünes treiben, aber nicht den Stamm selbst beleben. Nur Frankreichs Kunst lebt noch von ihrem Organismus, und diesen gilt es zu schätzen, bevor man Leute wie Poussin und Puvis unterschätzt.

Unerhört war die Tat Puvis de Chavannes', ohne das Milieu, das einem Poussin gehörte, eine solche Kunst zu wagen. Sie vollendet und in allen Äußerungen überzeugender zu wünschen, heißt unser Dasein verkennen. Daß sie besteht und uns Möglichkeiten erschließt, an die kaum vor Puvis gedacht werden konnte, gäbe ihr schon genügenden Wert. In einer Zeit, die nichtsweniger als den Tendenzen geneigt ist, die Puvis verwirklicht, die einem Forain gehört, in der alles wackelt, rennt und flüchtet, hat er Dinge gemalt, deren Legende so etwas wie Ewigkeit bedeutet. Ganz abseits von uns ein Arkadien; neben dem Boulevard, eine Welt, in der es schön zugeht. Auch diesen haben die Dichter mit Böcklin verglichen. Warum sollten sie nicht! Die Dichterkritik ist eine üble Person, die

heute mit Böcklin morgen mit Puvis zu Bett geht und dann sich nicht mal mehr recht erinnert, wer heut der Herr gewesen ist. Mit Böcklin war es sicher schöner.

Der wesentlichste Unterschied zwischen den beiden ist wohl der, daß der eine seine Erfindung in eine Form legt, der andere seine Form in eine Erfindung. Und dieser letzte Weg hat Puvis auch vor dem zweiten Vergleich nicht geschützt, den die etwas Aufgeklärteren ihm antun, den mit Burne-Jones.

Es gibt ganz frühe Zeichnungen von Puvis; sie waren bei der Gesamtausstellung bei Durand-Ruel im vorigen Jahre. Ich schätze, daß er 18 Jahre alt war, als er sie machte. Sie gleichen den letzten Burne-Jones, und das spricht für den Engländer.

Puvis war als Maler in Arkadien, Burne-Jones als Dilettant. Ja, war dieser überhaupt in Arkadien, kam er jemals aus seinen verschwiegenen Zimmern in London mit den vielen Büchern heraus? Nicht Puvis, sondern Gustave Moreau heißt sein französisches Pendant, der Mann, der die Kunst schöner Seelen stiftete und die schöne Nacktheit Chassériaus mit falschen Perlen behing. Nicht bei ihnen steht die Kunst, die unserer Zeit die Freske zurückgibt: Das einzige Bild, in dem Puvis an Moreau erinnert, die frühe Enthauptung des Täufers ist schon malerischer und größer als alle Symbolisten zusammen. In Wirklichkeit läßt ihn nur die Beziehung zu einem gemeinsamen Vorbild dem Juwelen-Maler zuweilen ähnlich erscheinen. Wie der ganze Kreis von Chassériau bis Odilon Redon steht auch Puvis in einem deutlichen Verhältnis zu Leonardo da Vinci. Nichts individualisiert jeden des Kreises so treffend als dies Verhältnis. Moreau, der Kleinste, nahm Leonardo so wörtlich wie möglich und erreichte nur eine Verkleinerung. Chassériau dichtete seine Märchen in der Atmosphäre der Joconda, er philosophierte nicht und stilisierte nicht die Empfindungen des großen Ahnen wie Moreau, sondern trachtete nach einer ähnlich gearteten Erfassung des sinnlichen Reizes der ganzen ihm erschlossenen Welt. Er glich am meisten von allen Leonardo, aber nicht, weil er darnach trachtete, ihm ähnlich zu werden, sondern weil er sich in seinen angeborenen Neigungen dem Menschentum Leonardos verwandt fühlte. Er erscheint wie ein Glied der Familie des Florentiners, inniger zu ihm gehörig als das Florentinische zu Leonardo, ja er spann gerade das weiter, was an dem Schüler Verrocchios nicht florentinisch war. Puvis dagegen sah nicht das Persönliche, sondern nur den Künstler in Leonardo und folgte ihm wie der geniale Schüler dem Meister folgt, nicht um zu gleichem Ende, sondern um zu einer Fortsetzung zu gelangen. Er nähert sich zuweilen außerordentlich dem Leonardo-Schüler Luini, verhält sich zu diesem wie Luini zu seinem Meister. Das Vorbild war ihm ein Prinzip der Technik, die eigentümliche Beleuchtung, die Luinis Bilder so modern erscheinen läßt, und er übertrug dies Prinzip, erweitert und gleichzeitig vereinfacht, auf das Gebiet, das Chassériau zurückließ. Mit diesem ist er sehr eng verbunden. Man kann in vielen Dekorationen Chassériaus die Andeutungen Puvisscher Bilder finden, Puvis setzte da an, wo sich der Vorgänger auf seinem Höhepunkt befand. Die Beziehung hat etwas Mysteriöses, sie frappiert bei den vielen, in die Augen springenden, tiefen Verschiedenheiten zwischen beiden; der eine, ganz

sinnlicher Impuls, zwischen Höhen und Tiefen ringend, der andere, gelassene Weisheit, die nur das Bedachte vollendet. Es scheint, als wären zwei sich sonst fremde Menschen an einer und derselben Quelle zusammengekommen. Chassériau war zuerst da, aber entfernte sich oft; die Jugend riß ihn zu heißeren Freuden. Puvis hat nie andere Inspirationen gesucht. Die Rolle der Quelle spielt vielleicht die schöne Frau mit den königlichen Händen, die, wie die Zeitgenossen erzählen, als Chassériau bestattet wurde, die Lippen auf seinen Sarg heftete und die, als sie selbst dann in unseren Tagen zur Ruhe ging, von Puvis mit derselben Gebärde in die Erde geleitet wurde. Der Verlassene hat sie nicht lange überlebt.

Statt Puvis matt und krank zu nennen, könnte man die Vernunft seiner Werke eher brutal heißen. Zur selben Zeit als die Schule Monets alles Feste in Farbe und Licht löste und die gläubigen Anhänger vor jedem halbwegs substantiellen Detail wie von einem Nervenschlag getroffen wurden, setzte Puvis in seinen großen Dekorationen höchst ungeniert seine breiten dunklen Umrisse gegen die Luft, gab dem Boden das fahle bräunliche Grau und gewann seine Farbe des Fleisches, indem er den Ton des Bodens um ein paar Nuancen erhöhte. Außer dem wunderschönen Blau seines Himmels scheint oft keine reine Farbe auf seiner Palette. Er begnügte sich mit einer weisen Handhabung der Töne innerhalb derselben Farbe und verwandte die Koloristik der Modernen nur wo er sie brauchen konnte. Trotzdem gibt es in seinem „Doux pays" keinen Fleck, der nicht das erhabene Leben spürte, das er seinen Figuren einzuhauchen wußte. — Roger Marx berichtet von ihm den Ausspruch, die richtige Aufgabe der Malerei sei die Wände zu beleben. Daneben sollte man höchstens noch Bilder malen, die nicht größer wie die Fläche einer Hand wären. — Er war der einzige Künstler dieser an Kunst übersättigten Zeit, der sich über die eigentlichen Aufgaben der Malerei ganz klar war und wußte, wie man ihrer Herr werden konnte. Er erfand für diese Zwecke eine freie, halb klassische, halb moderne Legende, die sich weit von der Belehrung entfernt, die zuweilen die Früheren nötigte, die Palette mit dem Lehrbuch der Archäologie zu vertauschen. Auch sie ist leer, entblößt von allen sachlichen Symbolen. Man kann sich alles bei Puvis denken, aber es ist durchaus nicht vonnöten. Er schreibt in einem Briefe: „Man soll ein Bild nur von vorne ansehen und mit Ruhe, niemals von hinten, wo der Maler nichts versteckt hat." Die Legende ist bei ihm nicht wichtiger als bei Poussin. Er hat von den Griechen nicht diese oder jene Göttergeschichte gemalt, sondern die Poesie ihrer Kultur. Die deutschen Griechen sind immer in der Vorhalle des Tempels stehen geblieben, Puvis hat etwas von dem Duft des Allerheiligsten, wo die Aphrodite stand. Er ist der schönste Ausdruck dieser tiefen Durchdringung mit griechischem Geist, die allen Forain und Lautrec zum Trotz das französische Kunstleben auszeichnet und gerade in unseren Tagen wieder so lebendig geworden ist. Das Griechische ist hier natürlich keine Kunstrichtung, sondern deckt sich mit der französischen Moral. Man muss daran denken, daß die Erzählung von Daphnis und Chloë des Longus sich in Frankreich der Bedeutung eines Volksepos erfreut und dem Volke näher steht als Corneille und Racine. Als

Bonnard seine Illustrationen dazu zeichnete und bei dieser Gelegenheit sein eigentlichstes klassisches Wesen offenbarte, tat er etwas Ähnliches als in England der Kreis des William Morris, der sich auf die Arthussage erinnerte, und war dabei noch sehr viel natürlicher und volkstümlicher. Pierre Louys gelang in seinen süssen Liedern der Bilitis an ihre Mnasidika ein natürlicher Zauber, der die hübsche Erfindung, daß es sich in diesen Liedern nur um Entdeckungen alter Inschriften handele, glaubhaft machte. Puvis war der reinste Ausdruck dieser Geistesart und von größtem Einfluß auf sie. Die erotische Nuance, die später die jungfranzösische Literatur aus dem Griechentum löste, vertrug sich nicht mit der weiten Sichtbarkeit seiner Werke, aber er ging ihr auch nicht geflissentlich aus dem Wege. Die reine Sinnlichkeit der Griechen, die in ihm eine rassenverwandte Auferstehung fand, gab seinen herrlichen nackten Gestalten einen tieferen Sinn als die Symbolik, der ihre Legende diente. Wenn der Meister der Odaliske der Hüter der klassischen Linie genannt werden kann, muß man dem Maler des Bois Sacré, der diese Linie wieder zum höchsten Schmuck des Tempels geeignet machte, den größeren Titel des Schöpfers eines klassischen Geistes zuerkennen, der die Amateurfreuden an der seltenen Einzelheit hintenanstellt, um den Wert größerer Dinge, klassischer als die Werke der Klassizisten, zu zeigen.

Alle französischen Leistungen, die nicht in dem Impressionismus aufgingen, setzten sich natürlicherweise mit Puvis auseinander. Die meisten blieben dabei dem Malerischen näher, am glücklichsten Cazin, den Degas, als er den entzückenden Plafond bei Lerolle sah, den „Puvis des Zimmers“ nannte. — Nur wenige haben sich an die lineare Art, in der Puvis groß war, gewagt.

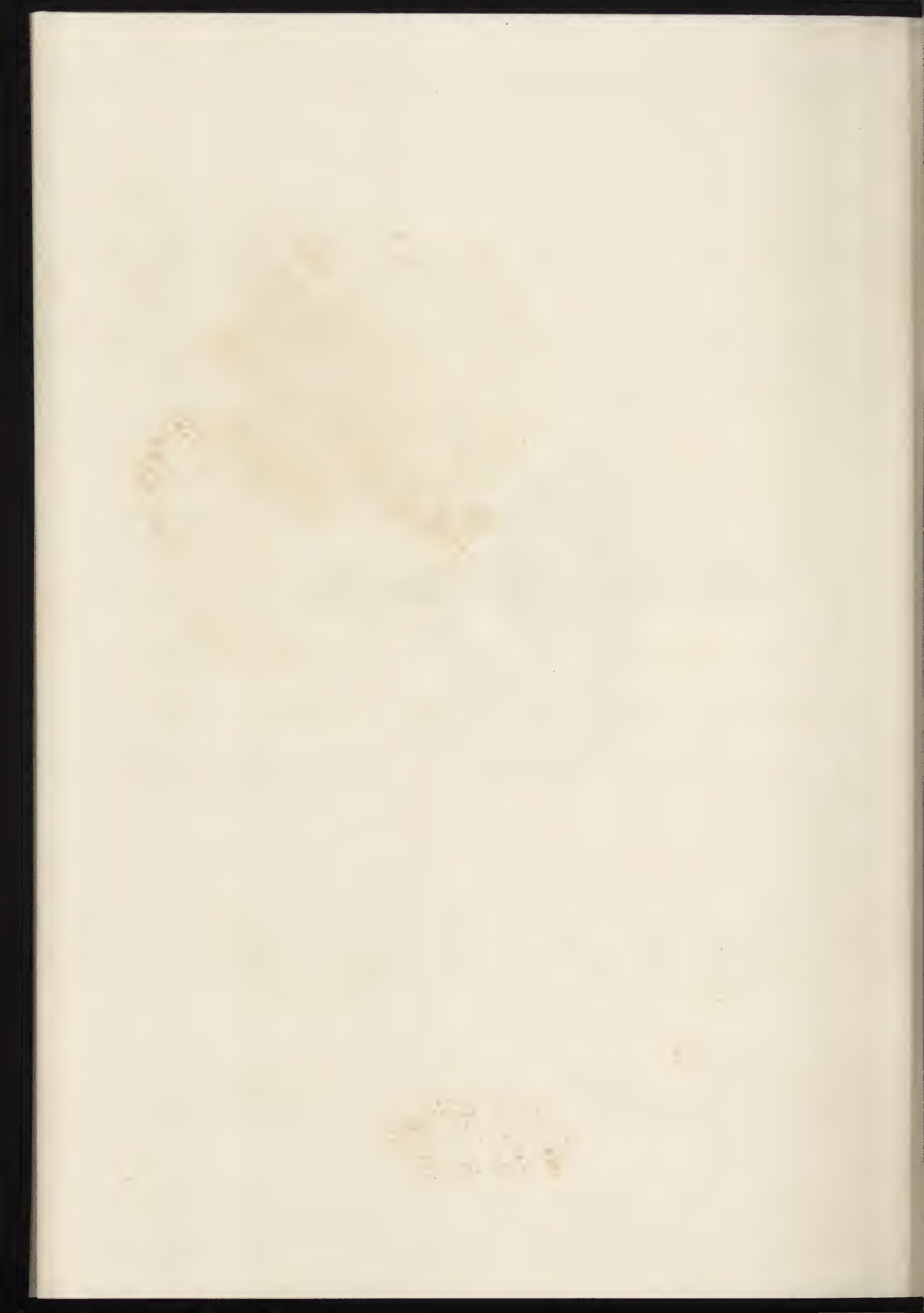
Odilon Redon verdankte ihr und brachte gleichzeitig für die Folgenden eine Fülle von verwandten Anregungen mit, die ihm einen Ehrenplatz in der heutigen Generation gesichert haben.



CHASSÉRIAU, RADIERUNG

DIE HEIMLICHE ROMANTIK

22



DER SCHATTEN REMBRANDTS

Wenn die Menge in den Palast dringt, um den armen König in die Verbannung oder auf dem kürzeren Weg ins Jenseits zu stoßen, finden sich immer ein paar treue Diener, die den letzten Willen ihres königlichen Herrn in ihren Busen verschließen, die Sachen, die er benützte, bewahren und sein Andenken wie Reliquien pflegen. Als Delacroix verschwand, war die Tragik nicht so groß. Die Romantik stürzte nicht mit dem Getöse einer Palastrevolution, sondern weil der König keine Nachkommen hatte und das Volk keinen anderen gesalbt hätte. Aber sie verbarg sich nur, um zu einem besseren Zeitpunkt wieder aufzustehen oder wenigstens von schönen Hoffnungen zu leben. Unser Klossowski hat sie neulich auf dem Montmartre gesehen[1]. Lange vorher hatten Corot und Diaz ihre Ideale in heimliche Wälder geflüchtet und Monticelli seine Schwärmerei in einem Mosaik von Farben verborgen. Die kleineren wie Faller[2] bezahlten ihre stille Romantik mit bitterer Verlassenheit. Fantin war der Schwärmerischste von ihnen allen. Er warf einen dichten Schleier über seine Muse.

Es sind immer sehr feine Menschen, die so handeln; wären sie nicht so fein, so wären sie dem Könige mit kühnem Sprunge nachgeeilt. Sie unterließen es nicht aus Mangel an Mut, sondern weil es nicht zu ihrer Art paßte. Sie behalten ihr Leben lang eine pietätvolle Verbannungssphäre um sich, passen nicht recht zu den Mitmenschen, ziehen sich nicht zurück — schon das würde ihnen zu viel Aufhebens dünken — aber sind ganz anders wie die anderen, und, wenn man von der Straße zu ihnen aufsteigt, meint man in eine andere Welt zu kommen und erlebt köstliche Augenblicke.

Eins ist all diesen Heimlichen, die ich hier in einem traulichen Kapitel vereinen möchte, gemeinsam. Man kann es dilettantischerweise nur mit einem entlehnten Begriff nennen: das Musikalische. Das ist nicht nur als Bild gemeint; es deckt eine nicht zufällig gemeinsame Leidenschaft der Persönlichkeiten, die Liebe zur Klangwelt. Sie waren und sind alle begeisterte Musikanten; bei zweien von ihnen, Monticelli und Fantin-Latour wird die Liebhaberei zum Fanatismus. Der eine konnte die halbe Nacht der Zigeunermusik zuhören und verbrachte dann

---

[1] Klossowski, Die Maler von Montmartre (Berlin, J. Bard).

[2] Lovis, Clément Faller, Elsässer (1819—1901), einer der Ersten, die Turners rhythmische Luftbilder auf die Landschaft zu übertragen versuchten; stand Corot nahe und sagte Fantin voraus, ohne selbst zu entscheidenden Werken zu kommen. In Paris die einzige größere Sammlung bei Herrn Christian Cherfils.

regelmäßig die andere Hälfte mit Malen; Fantin ist unmusikalischen Menschen in seiner ganzen Größe kaum vernehmlich. Bei Carrière denkt man an ein schönes, tiefes melancholisches Cello, Odilon Redon wirkt wie ein halb grelles, halb sanftes Echo zwischen hohen Felsen.

Will man kunsthistorisch den Zusammenhang rechtfertigen, so häufen sich die Argumente für die ganz nahe Verwandtschaft vom ersten bis zum letzten. Es gefällt mir, das fernste Zeichen von allen als nächstes zu nehmen: die gemeinsame Abstammung von einem unsterblichen Ahnen, nicht Delacroix, sondern einem älteren, größeren, dem größten Musikanten, der je mit der Palette spielte. Sie sind alle Meister des Helldunkels, aber ohne die fatale Beziehung, die in Rembrandt nichts als einen Dunkelmaler sieht, vielmehr nach der wundervollen Erklärung, die Constable davon gab: „Die Kraft, die den Raum schafft", womit er gleichzeitig Rembrandts Unendlichkeit definierte und, ohne zu ahnen, seine eigenen allzuendlichen schottischen Enkel verdammte.

Auf der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam hing eine Skizze, die der Graf Spencer in London beigesteuert hatte, eine Beschneidung oder Anbetung; die Gelehrten waren sich nicht einig. Vor der sitzenden Mutter Gottes mit dem winzigen Christkind kniet ein gewaltiger Alter, im Hintergrunde bewegen sich Stoffe und Menschen, das Licht scheint immer nur auf die herrlichsten farbigsten Dinge. Rembrandt verzeih mir die Sünde, als ich im ersten Augenblick den gelben Mantel des Alten sah, mußte ich an Monticelli denken; als ich näher kam, fiel mir Fantin ein, und als ich das göttliche Antlitz der Mutter betrachtete, trat mir Odilon Redon vor Augen.

Es war eine kolossale Musik auf dieser Ausstellung, der unerhört tiefe Klang der Stimme eines unsichtbaren Mannes, der unverständlich klare Dinge sagte. Manchmal war's, als brauste eine Riesenorgel durch die Räume, daß man sich die Augen zuhalten mußte, um nicht zu zerspringen. Jeder Blick schien ungeheure Wahrheiten aufzufangen, die man jede allein in eine Einöde hätte tragen wollen, um sie auszuhorchen, auszusehen, auszudenken. Und der Gedanke war furchtbar, daß der Raum fehlte, daß die Welt zu knapp war, um allen eine genügende Einsamkeit zu schaffen, eine Ausdehnung für diese Gewalten; daß statt der Jahre, die man gebraucht hätte, um wegzutragen, kaum ebensoviel Minuten übrig blieben.

Als ich nach Haus zurückkehrte, liebte ich die Pariser Heimlichen womöglich noch mehr und brachte ihnen etwas von der Verehrung, deren stammelnde Unzulänglichkeit den Großen nie erreicht hätte.

Diese Abstammung ehrt sie. Es gehört ein unglaublicher Mut dazu, solche Ahnen zu haben, größer als die Billigkeit, die den Vater aller künstlerischen Gesinnung zu der Vergangenheit rechnet, weil er — die Feder sträubt sich, es niederzuschreiben — nur in seiner Art Impressionist war.

ADOLPHE MONTICELLI

Dieser Rembrandtsche Schatten, der groß und tief genug werden sollte, um die zwei stärksten Gegensätze des Jahrhunderts, Delacroix und Ingres, in sich aufzunehmen, war ursprünglich auf die natürlichste Art im Walde von Fontainebleau entstanden. Rousseau hatte in ihm gebaut. Er galt seinerzeit als planloser Kolorist, nicht als der unerreichte Raumkünstler, der seinen Schülern empfahl, den Baum so zu malen, daß man um ihn herum gehen könnte, der die Farbe nur als ein Mittel, fast als einen Notbehelf ansah. Sein Schüler Diaz war der erste, der zum Entsetzen der ernsten Freunde nach der Seite der Farbe abschwenkte und immer halb in Barbizon, halb in Correggio war. Man versteht die Abneigung Millets. Diaz traf nicht den Kern des Streites, als er dem Freunde vorwarf: „Toi, tu peins des orties. Moi, j'aime mieux peindre des roses!" Er wußte seine Rosen nicht so in den Raum zu stellen, wie die anderen ihre Nesseln, der spanischen Dekadence war die holländische Meisterlichkeit unbequem; Muther nennt ihn einen Taschenspieler. Er erscheint in seinen entzückenden Phantasien der Collection Thomy Thiéry als ein feiner aber kleiner Kleinmeister.

Der Große dieser Kunst, der der Zugehörigkeit zu den Achtzehnhundertdreißigeren würdig gewesen wäre, war Monticelli. Den Fernestehenden, die in ihm einen zerlumpten Nachkommen des Diaz sahen, brachte die Centennale eine entscheidende Belehrung. Roger Marx hatte auf derselben Wand die beiden nebeneinandergehängt — freilich war Diaz nicht mit dem Besten zur Stelle —; dabei ging denn auch den Blinden auf, daß, wenn wirklich der Ältere dem Jüngeren etwas gegeben, dieser ein nicht dem Gegenstand, sondern der Art nach anderes daraus gemacht hat, und die Art steht so weit über der des Diaz wie Rembrandt über van Goyen.

Der Eindruck großer Künstler läßt sich nicht mit Farben oder Linien malen, er ist dem eines wohlorganisierten Gebäudes vergleichbar. Die Zeit, die uns um die große Gesamtharmonie der Alten brachte, gab uns im Bilde den Ersatz, uns in dieselben organischen Welten hineinzuträumen, in denen unsere Ahnen wirklich lebten. Die Kunst der großen Maler ist immer eine Art Baukunst. Die Kleinen begnügen sich mit einem Stückchen Wand, Diaz war einer der Größten unter

ihnen. Die anderen schaffen Räume; sie sind die Genies, die anderen die Talente. Das Lebenswerk eines Genies ist ein Kosmos, er läßt sich nicht messen, auch wenn er uns groß oder klein erscheint, er geht in die Tiefe.

So ein Genie war Monticelli. Man nennt ihn einen Helden der Farbe, und sagt damit sehr wenig. Mauclair spricht in seiner Studie von Monticellis „pantheistischer Freude am Licht" [1], das sagt schon mehr, es deutet auf den größeren Komplex der Empfindungen. Solche Leute sind immer zusammengesetzt wie Delacroix, wie Rubens; es lassen sich zuweilen Talente mit originelleren Einzelheiten neben ihnen nachweisen, von denen sie nahmen, so nahm Monticelli von dem anderen Maler der Provence Gustave Ricard, wie Delacroix von Géricault, wie Cézanne von Pissarro. Erst im Resultat werden sie unteilbar, und wenn sie trotzdem auch ihrerseits durch Einzelheiten den Einfluß auf die Folgenden gewinnen, ist es, weil alles einzelne bei ihnen von der inneren Wahrscheinlichkeit herkommt, und daher dringender überzeugt als die Qualitäten anderer Künstler, die vielleicht diese Seite glänzender besitzen. Gleichzeitig erklärt sich, wie gefährlich der Einfluß solcher Einzelheiten werden kann, wenn er auf Leute trifft, die nicht denselben Kosmos oder einen anderen ebenso sicher gefügten zu gestalten wissen.

Was sich auf den ersten Blick als individuell bei diesen Massengestaltern aufdrängt, ist die Materie. Sie mag aus allem möglichen gemengt sein, in der Mischung, die sich nicht mehr teilen läßt, ist sie ihr Eigentum.

Bei Monticelli scheint es wie eine Lava kostbarer Metalle zusammengeschmolzen; ein Brei, der die Eigentümlichkeit hat, die Farben zu mengen, ohne zu mischen, so dickflüssig, daß er nicht mit dem Pinsel aufgetragen werden konnte, sondern mit dem Messer gestrichen wurde. Damit erklärt sich das Äußere, dieser Asphalt von Gelb und Purpur, von tausend winzigen Edelsteinen. Was sich nicht beschreiben läßt, ist das Immaterielle in diesem groben Material, das Leben zartester Gebilde; eine gehauchte Phantasie, für die den Malern des 18. Jahrhunderts der Pinsel immer zu gewaltsam erschien, die Fragonard so dünn wie möglich malte. Monticelli ist zarter, luftiger als sie alle, prächtiger als Watteau, sanfter als Greuze und, fast möchte man sagen, wahrhaftiger, fester als sie alle.

Dieses Rembrandtsche „Wahrheit und Dichtung" im Kolorit ahnte man nicht in Versailles trotz aller Poesie des Lebens, man gab das Parfüm des Hofes nicht der Frauen. Monticelli hat die Frau phantastischer und gleichzeitig intimer gemalt, reicher im Kleid, mit ihrem Prunk in dem Brokat der Robe und den stolzen Federn des Hutes mit den blinkenden Steinen, und gleichzeitig reicher in der Empfindung, er hat die Erotik in ein Märchen gewoben. Er war, wie sein trefflicher Biograph und Landsmann Gouirand berichtet [2], der bösen Fleischeslust von Herzen zugetan, und die Passion scheint ihn nur getrieben zu haben, die Befriedigung der Lüste jenseits aller fleischlichen Begierden zu malen. Nur die Glut der Farben ist hier Erotik; was er damit malt, ist keusch wie der Duft von Blumen.

---

[1] Revue de l'Art Ancien et Moderne Paris, August 1903.
[2] Monticelli par André Gouirand (Les Peintres Provençaux, Paris, Henry May, 1900).

Man müßte mindestens ein Montesquiou sein, um diese Poesien in Worte zu fassen[1]; schließlich ist die beste gemalte Poesie von der Art, die sich nicht schreiben läßt. Monticelli war nichts weniger als Literat; er war ganz und gar Instinkt, in seinen Lebensschicksalen Rembrandt nicht unähnlich.

Er kam nach Paris, so lange es dort einen Kaiser gab. Einer seiner Biographen erzählt, er habe sich in die Kaiserin verliebt. Er war, als die schöne Herrschaft zu Ende ging, Mitte der Vierziger, hatte seinen Louvre im Kopf, Freunde zur Seite und Hoffnungen im Herzen. Der Krieg trieb ihn fort. Da beginnt für ihn das Elend. Er begibt sich zu Fuß auf den Heimweg nach Marseille, ernährt sich unterwegs mit dem Verkauf kleiner Bilder und kommt endlich ganz mittellos ans Ziel.

Monticelli gehörte zu den Künstlern, von denen man fast glauben möchte, daß ihnen die Armut nötig sei, um zu schaffen. Sie leben so sehr im Traum, daß ihnen die relative Wohlhabenheit, die bei einigem Glück und guter Ordnung erreichbar wäre, viel zu wenig zu geben vermöchte, um ihnen das Heraustreten aus ihrer Welt lohnend zu machen. Sie würden bei großem Reichtum das Geld wie Fürsten verwenden, sie verstehen als Bettler sich zu Fürsten zu träumen, vorausgesetzt, daß die zwei oder drei Francs für die notwendigsten Ingredienzien ihres Daseins, ihres Rausches vorhanden sind. Ihre Kunst gibt ihnen so viel, daß ihnen das Ungeheuerliche ihrer ökonomischen Lage vollständig entgeht. Monticelli hat in der glänzendsten Zeit seiner Laufbahn von 1870 bis 1880 in der schlimmsten Lage gelebt und ist wahrscheinlich einer der glücklichsten Menschen gewesen. Er verkaufte im Alter seine Bilder zu denselben Preisen, die Diaz in seiner Jugend erzielt hatte, ein bis zwei Louis war die Taxe; er ist damit reicher als irgend ein Carolus Duran gewesen. Sein Oeuvre zählt nach vielen Tausenden.

Seine Zeit hat er genau berechnet, als er nicht ohne Stolz sagte: Je peins pour dans trente ans. Aber noch bevor der Amateur sich seiner besann, entdeckten ihn in Schottland und Frankreich die Künstler. Am tiefsten faßte ihn der Holländer, der wie schließlich Monticelli das ewige Licht mit der Umnachtung des Geistes zahlte: Vincent van Gogh.

---

[1] Montesquiou hat 1901 in der Gazette des Beaux-Arts einen schönen Aufsatz über den Künstler geschrieben; sowohl dieser Aufsatz wie die erwähnte Studie Mauclairs mit Reproduktionen. — Die besten Abbildungen sind die 22 Lithos von Lauzet (bei Boussod Valadon) mit Text von Guigou, dem Freunde und Kameraden Monticellis.

FANTIN-LATOUR

Man erstaunt über die Ähnlichkeit bei zwei so verschiedenen Menschen. Sie sind fast wie Brüder, von denen jeder in ein von des anderen weit entferntes Land zog, um durch Welten voneinander getrennt, dieselben Dinge, jeder nach seinem Temperament, zu sagen. Monticelli erscheint fast wie der verlorene Sohn, der blutige Bohemien, ein Zigeuner, der sich um die Sinne tanzte und in den wildesten Phantasien auf die Lieder fällt, die der andere in gelassenem Rhythmus vorträgt. Monticelli, das Genie, in dem alles verwirrt ist, nur nicht die künstlerische Gesinnung; Fantin, der ganz klare Geist, einer der Seltenen, bei denen eine ganz bewußte Erfassung zur Kunst wird, und dem es doch beschieden ist, dabei das glückliche Lächeln eines beneidenswerten Temperamentes zu behalten.

Fantin schrieb zuerst Prosa, bevor er an seine Reime ging. Seine ersten Bilder zeigen ihn als nüchternen, soliden Holländer. Roger Marx besitzt ein kleines Interieur, zwei stickende Frauen am Fenster, das 1857 datiert ist. Der Zwanzigjährige war ernster, nüchterner, kälter als der Greis. In derselben Sammlung hängt die merkwürdige Skizze der Berliozapotheose aus dem Jahre 95, die leidenschaftlichste Hymne, zu der er sich je begeisterte, in der mehr noch als Berlioz der Liebling Fantins, Delacroix, besungen wird.

In jenem Jahre 57 trat er bei Courbet ein, aber er hielt es bei dem Schwadroneur nicht lange aus, wennschon er, wie seine ganze Generation, ihm viel verdankte. Sein Gott war, wie er seinem Jugendgenossen Antonin Proust gestand[1], nicht Courbet, sondern Ingres, dessen Schüler er auf der Ecole des Beaux-Arts gewesen war. Seine ersten Schritte hatte sein Vater, ein Maler ohne sonderliche Bedeutung, geleitet. Später ging er in die Ecole d'Art décoratif, wo ihm Lecocq de Boisbaudran, wie so vielen seiner berühmten Genossen, die gesunde Lehre gab.

Aber Fantin lernte von vielen. Bonvin und Ribot gaben ihm so viel wie Courbet, die meisten Lehrer vermochten zu ihm nur noch durch ihre Werke zu sprechen. Keiner kennt wie er den Louvre, zumal die Säle, wo die Venetianer und ihre Nachfolger, Watteau und seine Schule hängen. Keiner ist so intim mit Delacroix. Er ist einer der gebildetsten Künstler seiner Generation, darin nur Degas vergleichbar. Übrigens fehlt es zwischen dem frühen Fantin und dem

[1] L'Art de Fantin Latour par Antonin Proust: „The Studio“, Januar 1902. Proust gibt irrtümlicherweise das Jahr 1834 als Geburtsjahr des Künstlers. Er ist am 14. Januar 1836 in Grenoble geboren.

Degas derselben Zeit nicht an Beziehungen. Das wunderschöne Doppelbildnis „Mes deux Sœurs", auf dem das eine junge Mädchen am Stickrahmen sitzt, das andere liest — das erste Bild, das der Künstler, natürlich vergeblich, für den Salon bestimmte — entspringt einer Welt, der auch Degas seine ersten Bilder entnahm. Es ist dieselbe Sachlichkeit, nur Fantin ist menschlicher. Er hat von Anfang an ein Milieu um seine Bilder, das aus der gemalten Zimmerwand zu einem mitlebenden Interieur wird. Degas behandelte es mit souveräner Gelassenheit, Fantin näherte sich mehr den Interieurs Corots, machte die seinen noch liebenswürdiger und erhielt seinen Figuren doch die persönliche Atmosphäre. Er ist von allen der Ruhigste, Stillste. Vor dem Bild bei van Cutsen in Brüssel, das Mädchen vor der Staffelei [1], wird jeder Betrachter von der unendlichen Anmut bezaubert, die nicht nur aus dem liebenswürdigen Gesicht der Dargestellten, sondern aus allen Dingen spricht. Er ließ seine Modelle stets irgend eine diskrete Arbeit verrichten, mit Vorliebe gab er ihnen Bücher, die sie wirklich lesen; das Motiv der „Lecture" aus dem Jahre 61 kommt des öfteren wieder; und die Sammlung, die seine Mädchen und Frauen dabei verraten, teilt sich unwillkürlich dem Beschauer mit. Man begreift nicht, wie sich das Publikum über diesen Revolutionär empören konnte, er malt ein höchst delikates, vornehmes Bürgertum, fern von jeder äußeren Effekthascherei, er ist das wirklich, was viele Leute in Whistler sehen möchten. Kein Chic, nicht mal Eleganz, kein schillernder Esprit, eher eine kühle Sprödigkeit, eine ganz innerliche Vornehmheit, die man aufnimmt, ohne sich ihrer bewußt zu werden. Fantin war schon vor 1860 in London und schwärmte, wie sein Genosse Whistler, in den Nebelstimmungen der Stadt. Er fand hier schneller Freunde als in der Heimat. Viele seiner frühen Bilder gingen nach England, so die kostbaren Stilleben aus der Mitte der sechziger Jahre, die sich heute in der Sammlung Tavernier in Paris befinden. In dem großen Fruchtstück mit den Georginen, mit dem Korb, aus dem die Weintrauben auf den Tisch rollen, und dem Teller mit Äpfeln und Birnen, eins der wenigen unverwüstlichen Meisterwerke der modernen Malerei, steckt mehr Kraft der Farbe und der Form, als in irgend einem späteren Bilde. Die Glasvasen mit einzelnen Blumen aus derselben Sammlung wetteifern mit den Manets derselben Zeit.

Für einen Engländer machte er auch eins seiner schönsten Doppelbildnisse. Es stellt den Stecher Edwards und dessen Gattin vor und befindet sich auch heute noch in England [2]. Edwards sitzt an einem Gravürenständer und betrachtet eins der Blätter, daneben steht seine Gattin mit übereinandergelegten Armen und blickt gelassen den Beschauer an; ein Bild, in dem sich die äußerste Natürlichkeit und ein eminent psychologischer Takt zu einer ganz seltenen Wirkung vereinen.

An Fantins Gruppenbilder muß man sich gewöhnen. Sie scheinen anfangs reichlich ungemütlich. Die Begeisterung, die ihn in dem frühesten dieser Bilder, dem

---

[1] Hier nach einer Originalzeichnung Fantins abgebildet. Bei van Cutsen auch andere hübsche Bilder des Meisters.

[2] Das Bild, im Besitz der Witwe Edwards, war 1875 im Salon und wird nebst mehreren anderen Gemälden Fantins, die Edwards sammelte, später in die National-Gallery übergehen. So berichtet Bénédite in seiner Studie über Fantin (Revue de l'art ancien et moderne 10. 1. 1899; auch separat erschienen).

„Hommage à Delacroix“ (1864), dann in dem „Atelier à Batignolles‘ (1870), das heute im Luxemburg ist, in dem Klavierbild bei Jullien u. a. seine Helden von ihren Trabanten umgeben ließ, versteckt sich absichtlich unter einer fast eisigen Kälte. Es fehlt der flotte Gesamtzug, der die erlauchten holländischen Gruppen auszeichnet und den Fantin in manchen Familienbildern durch natürliches Zusammenstellen der Figuren — er malt fast das Verwandtschaftliche, den familiären Ton — ersetzt. Man sieht den Künstlern fast schon den Ärger an, mit dem sie sich, wie Arsène Alexandre lustig erzählt, nachher bei Fantin über die aufgedrungene Nachbarschaft beschwerten [1]. Trotzdem wirken diese Gemälde heute schon wie große historische Dokumente, so eigentümlich überzeugend sind die charakteristischen Gestalten gemalt, und der Mangel an gefälliger Komposition wird fast zum Vorzug; man ahnt etwas von der Wahrhaftigkeit dieser wechselvollen Zusammengehörigkeit, die nicht der Äußerlichkeiten bedarf, um ihren höchst innerlichen Sinn zu bestätigen. Zudem ist der Ton dieser Bilder um so harmonischer. Wahre Meisterwerke dieser Tonkunst, die gerade dem Porträt Fantins unentbehrlich ist, sind die beiden Bildnisse des Freundes des Künstlers, Edmond Maitre und seiner Gattin [2]. Man glaubt in manchen Bildnissen eine schwache Erinnerung an Gustave Ricard wiederzufinden, dessen Porträts in der Sammlung Blanche sich so gut mit der Nachbarschaft Fantins vertragen.

Fantin hat einen Doppelnamen; der erste klingt kühl, der zweite ist weich und einschmeichelnd, und erinnert an einen Meister des großen Dix-huitième. Er scheint eine Doppelnatur; wenn man näher hinsieht, wird man auch bei ihm, in diesem Doppelwesen, das auf der einen Seite die Nüchternheit, auf der anderen die süßeste Romantik malt, die Einheitlichkeit des Künstlers finden, der gleichzeitig das Porträt Bertins und die Odalisken schuf. Die Centennalausstellung brachte eins der frühesten Bilder dieser Art, die „Féerie“, die 1863 im Salon refüsiert worden war [3]. Sie zeigt, noch deutlich im einzelnen erkennbar, ja man möchte fast sagen, in den einzelnen Figuren des Bildes dargestellt, die großen Einflüsse des Louvre, der Veronese, Rembrandt, Watteau. Schon in den nächsten Bildern ist die wunderbare Harmonie in der Komposition, in der Farbe, in allen Teilen gewonnen, die Fantin groß macht und die bei der ungeheuerlichen Menge der Anreger, denen der Künstler verdankt, fast rätselhaft erscheint.

Fantin ist das bewundernswerte Beispiel eines ganz vollkommenen Normalen, seine Entwicklung gehört zu den lehrreichsten Studien. Bei ihm kann man sagen, was man jedem jungen Künstler wünschen möchte, daß die Schule, die er besaß, ihm einen Aufnahmeapparat schaffte, der ihn fähig machte, um so größer zu werden, je mehr Werte er aufnahm.

Er verdankte es seinem Lehrer Lecocq de Boisbaudran, dessen unübersehbare Bedeutung hier wenigstens mit ein paar Worten angedeutet werden soll. Boisbaudran

---

[1] Arsène Alexandre: Fantin-Latour in Le Monde Moderne, Dezember 1895.

[2] Die beiden Bilder jetzt im Besitze des Bruders resp. Schwagers der Porträtierten in Paris. Dieser Maitre, ein Maler im Gefolge der anderen, findet sich auch auf dem Klavierbild vorn auf dem Stuhl und auf dem Batignollesbild zwischen Zola und Bazille.

[3] Sammlung Haviland, figurierte 1863 im Salon der Refüsierten.

war alles andere als Maler, ich glaube, es giebt kaum ein bedeutendes Bild von seiner Hand. Er war ursprünglich Architekt, aber vor allem ein ganz klarer Geist, der die Gabe hatte, auch über solche Dinge zu denken, die eine sentimentale, in Wirklichkeit barbarische und noch heute unheimlich lebendige Tradition lediglich der Empfindung überläßt. Er erkannte die physiologische Seite des Ursprungs der künstlerischen Gestaltung, war wie Léon de Laborde, wie Viollet-le-Duc, wie Chevreul ganz rationell veranlagt, ließ sich von dem künstlerischen Nimbus nichts vormachen und sah ein, daß der verhängnisvolle Niedergang des französischen Handwerks seit der Revolution nur durch eine sachliche, elementare Bildung der Künstler gehoben werden könnte. Was fehlte, waren produktive Elemente. Die Ecole des Beaux-Arts erreichte mit dem ewigen Reproduktionsprinzip nur, Frankreich mit unverstandenen und überlebten Formen zu verseuchen; Ingres war ein viel zu raffinierter, schwer verständlicher Geist, um die Differenzierung, mit der er sich den Alten nahe, Schülern mitzuteilen, die noch nicht die Organe hatten, ihm zu folgen. Es fehlte ihm, wie vielen bedeutenden Lehrern, eine Vorbereitungsmethode für den Schüler, geeignet, in dem Lehrling die Widerstandskraft, die allein der Gabe des Meisters die rechte Verwendung sichert, wachzurufen.

Diese Vorschule gab Lecocq de Boisbaudran, als er Direktor der kleinen Ecole d'Art décoratif wurde, und die große Phalanx bedeutender Künstler, die daraus hervorging, sichert ihm ein unvergängliches Andenken. Dieser Erfolg stellt leider zu spät die Torheit zweier Regierungen in das schlimmste Licht, von denen die eine, unter dem dritten Napoleon, getrieben von den Neidern der Ecole des Beaux-Arts, des Verbrechens schuldig wurde, diesen Wohltäter der Kunst grundlos des Amtes zu entheben, die andere, die Republik, die unverzeihliche Unterlassungssünde beging, ihn nicht wieder einzusetzen, um aus seinen letzten Jahren Vorteil zu gewinnen.

Boisbaudran war der geborene Lehrer. Er hatte seine Doktrin nicht im Kopf, sondern in den Fingern, und verstand sie auf einfachstem Wege mitzuteilen. Die literarische Form seiner Lehre, die er zuerst 1847 in der seinerzeit berühmten Broschüre „Education de la mémoire pittoresque applicable aux arts du dessin" niederlegte[1], erscheint heute simpel und nüchtern, Man vermißt das belebende Beispiel, das der Lehrer in jedem konkreten Fall bei der Hand hatte, die Applikation während der Arbeit, die noch heute von den überlebenden Schülern gelobt wird. Boisbaudran ging von der Ansicht aus, daß der Künstler zur Gestaltung eines Systems bedürfe, das nicht aus der brutalen Vergewaltigung bestehen könne, die die Klassizisten der Ecole des Beaux-Arts mit ihren Schülern vornahmen. Er stellte

[1] Diese wurde 1862 wieder gedruckt. Zehn Jahre später erschien „Coup d'oeil sur l'enseignement des Beaux-Arts". Die Lehre findet sich am übersichtlichsten in den hier benutzten Lettres à un jeune professeur. Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture (Morel & Cie. 1877). Einen kurzen Abriß gibt der in Burtys „Maître et Petits Maîtres" aufgenommene Aufsatz „l'Enseignement du dessin" (Charpentier 1877). Sein letztes Werk waren „Quelques idées et propositions philosophiques". Er starb 1897 in Paris im Alter von 95 Jahren.

Während ich diese Zeilen korrigiere, erscheint von Felix Regamey, einem der Schüler, eine kurze Biographie: „Horace Lecoq de Boisbaudran et ses Elèves" (Honoré Champion, Paris) mit einem Selbstporträt des Meisters in Bleistift. Die Brochüre berichtet auch von Gemälden de Boisbaudrans, die sich größtenteils im Besitz des Dr. Pierre Rondeau in Paris befinden.

durchaus nicht dem Drang nach Form der offiziellen Schule das rücksichtslose Studium der Natur gegenüber, wie Courbet lehrte, ja er entfernte sich von der Natur. Aber er fand, daß der Schüler diese Entfernung selbst lernen müsse mit den ihm von der Natur — nicht von irgend einer Stilmethode — gegebenen persönlichen Mitteln. Um diese Mittel zu stählen, zeigte er seinen Schülern am Modell das Wesentliche, das Konstruktive der Anatomie, die Verteilung der Farbe, des Lichts u. s. w., und ließ sie dann das Stück, das sie wiederholt kopiert hatten, so lange auswendig malen, bis er zufrieden war. Das heißt also, er lehrte nicht wie die Ecole des Beaux-Arts das Zeichnen, sondern das Sehen. Er zwang den Schüler genau zuzusehen, weil ihnen nachher das Vorbild genommen wurde, und unwillkürlich entstand aus dieser Notwendigkeit in dem Schüler eine Ausbildung von mnemotechnischen Mitteln, die bei guter Veranlagung zu Kunstmitteln wurden.

Man begreift, wie viel der persönliche Takt eines Lehrers hierbei helfen konnte, der die Mängel jedes Schülers erkannte und individuelle Mittel zu empfehlen vermochte. Man blieb nicht im Atelier. Boisbaudran führte seine Schüler ins Freie, an einen verständig gewählten Platz. Ich lasse ihn selbst sprechen: „Es war eine Art großer natürlicher Park, schöne hohe belaubte Bäume gaben den Eindruck des Waldes mit seinen starken Schatten; eine weite Lichtung empfing reichliches Licht von oben, und nahe am Wald spiegelte die Wasserfläche eines Teichs das Bild der großen Bäume. Der Ort war wunderbar geeignet, um der menschlichen Gestalt alle Arten von Hintergründen zu geben und sie in möglichst verschiedenen Schatten- und Lichteffekten zu zeigen. Einige Modelle waren auf den Ausflug mitgenommen worden. Sie mußten vor uns gehen, sich setzen, laufen u. s. w., kurz sich allen natürlichen Bewegungen überlassen, bald nackt wie antike Faune, bald mit Draperien behangen in verschiedenen Farben und verschiedener Anordnung der Kleider. Unsere armen Söldlinge der Pose schienen sich hier, in einem lebendigen, glänzenden Milieu, das ihnen freie Bewegung ließ, vollkommen zu verwandeln. Es war nicht mehr das spröde Modell auf dem berühmten Tisch, das sich vorschriftsmäßig auf den Stab oder an die traditionelle Leine lehnt, sondern der Mensch, das Elitewesen in seiner Kraft, seiner Schönheit, in der Anmut freier Gesten. . . .“

Ein andermal stellt ihm ein befreundeter Architekt ein gerade fertig gewordenes und noch unbenutztes öffentliches Gebäude zur Verfügung, mehrere Säle einer strengen Architektur. „Man kann sich nicht den großartigen Eindruck vorstellen, wie die natürlich drapierten Figuren sich in den Säulenhallen bewegten, oder sich auf die Geländer lehnten oder die breiten Stufen einer Monumentaltreppe hinabstiegen. Die jungen Leute hätten am liebsten gleich alles auf einmal gemacht. . . .“

Dann gibt Boisbaudran das Projekt einer Idealschule, wie er sie sich denkt, wo alles, was er nur imstande war anzudeuten, im großen Stil und planmäßig ausgeführt würde. — Man kann sich bei einiger Überlegung nicht der Einsicht entziehen, welchen außerordentlichen Einfluss solche vernünftig aufbauende Menschen auf unendliche, scheinbar kaum der Beeinflussung des Einzelnen gehorchende Gebiete ausüben können — könnten, wenn nicht ewig die Welt verkehrt, und

das Unzulängliche nicht stets am Platze des über alle Hoffnungen hinaus Ersprießlichen wäre.

Auch Boisbaudran hätte aus Fantin kein Genie gemacht, wenn keine Anlage vorhanden gewesen wäre. Aber umgekehrt kann man sich Fantin ohne die rationelle Schule, die er genoß, nicht vorstellen. Weder Ingres, noch Delacroix, noch Prud'hon haben ihn geschaffen, sondern seine bewunderungswürdige Fähigkeit, sich diese Werte anzueignen, mit der er natürlich nicht auf die Welt kam.

Diesem so vorbereiteten Boden gab Ingres eine entscheidende Befruchtung. Nicht die einzige, auch nicht die äußerlich am leichtesten erkenntliche. Ingres wirkte auf Fantin wie auf Degas: als Gymnastik. Aber der Zweck der Wirkung war grundverschieden. Hier scheiden sich die beiden Genossen. Degas' kühle Anschauung wurde durch Ingres belebt, er erhielt durch ihn die Anregung zur Arabeske, und als er im weiteren Verlauf die Japaner gefunden hatte, wurde Ingres wiederum der Ausgleich. Für Fantin dagegen war der Odaliskenmaler ein wohltätiger Dämpfer, ähnlich wie für Renoir. Er hielt ihn ab, ganz in das berückende Clair obscur zu versinken — Carrière fehlt dieser heilsame Einfluss — und dem verlockenden Dix-huitième über die Grenze zu folgen, und trieb ihn, die Form, auch wenn sie nicht die der Schule war, so rein wie möglich zu gestalten. Zuweilen ist er Prud'hon um Haaresbreite nahe, wie in der Perle bei Henri Rouart „La lune", wo die köstliche Frauengestalt im Mondlichte schwebt. Aber was Prud'hon nur durch seinen zeichnerischen Rhythmus zu erreichen vermochte, wird hier durch eine zauberhafte Atmosphäre, Fantins Malmittel, ergänzt. Man fühlt in diesem Verehrer Ingres' immer die Schule Watteaus. In dem Rheingoldblatt aus dem Jahre 76 [1] ist die bekleidete der drei schwebenden Rheintöchter in der Pose fast wörtlich einem Fragonard entnommen, das nackte Bein unter den Falten ist typisch. Aber gleich daneben spürt man wieder Prud'hon, und Prud'hon war für Fantin das Mittel, zu Ingres zu kommen.

Darin liegt der Unterschied zwischen Fantin und Monticelli. Der geniale Vagabund hatte nur seinen unversiegbaren Farbeninstinkt und die Liebe zu Frankreichs prächtigster Zeit. Er fand vor lauter Geschmeide nie den Platz für eine große ruhige Gestalt, aber der Rest ist so hinreißend, daß man nie daran denkt, nach Einzelheiten zu suchen. Bei Carrière steht es anders.

Monticelli liebte Zigeunermusik, Fantin war einer der ersten Franzosen, die zu Wagner schworen. Aber man darf daraus keine unmittelbaren Schlüsse ziehen. Dies Zigeunerhafte bei Monticelli stammt, wenn man das Bild behalten will, nicht von den feuchten Geigenmimen, die in unseren Restaurants serviert werden, um der Appetite Mannigfaltigkeit zu erhöhen, sondern von einem Improvisator vom Schlage Chopins, und Arsène Alexandre läßt Fantin höflich für das Kompliment danken, ein Musiker zu sein, und über die Wagnerschwärmerei hinweggehen, die für ihn lediglich den Walter Scott Delacroix' ersetzte. Maler sind sie beide. Monticelli war der Kolorist von ihnen. Fantin besitzt nicht die wundervolle Palette; seine

[1] Catalogue Hédiard, Nr. 8.

Farben sind in Schatten getaucht, Hell und Dunkel sind seine Kontraste. Daher gab es für ihn keine bessere Malerei, als die auf dem Stein.

Man mag Fantins Ölgemälde altmodisch finden, von einer absichtlichen Beschränkung gerade da, wo wir gewohnt sind, aus dem Vollen zu schöpfen, einer Konvenienz im Mittel, für deren Wohltaten uns die Organe fehlen; in der Lithographie ist diese Art von zwingender Notwendigkeit. Hier wird gerade aus dem Porösen, das die Steintechnik gibt, die typisch Fantinsche Form.

Was die modernen Franzosen aus der deutschen Erfindung gemacht haben, eine Kunst, die wir für nichts in der Welt entbehren möchten, ist mehr ein Notbehelf als eine selbständige Gattung, ein Reproduktionsmittel, das, so glänzend sich gerade die flüchtige Art eines Lautrec, eines Chéret, eines Whistler für sie eignet, immer nur durch das, was diese Künstler damit von ihrer Zeichnung, ihrer Farbe in Erinnerung rufen, nicht durch die intime Benutzung der Eigenart dieser Technik hervorragt. Fantin dagegen gewinnt aus dem Gegensatz zwischen den schwarzen Punkten der Druckfarbe und den weißen des Papiers das eigentümliche Netz seiner Lichteffekte, die kostbare Durchsichtigkeit im tiefsten Schatten, das ideale Mittel, um das, was Prud'hon in seinen Zeichnungen begonnen hatte, würdig fortzusetzen. Eins der reizendsten, einfachsten Beispiele ist das oft wiederholte Blatt zu dem Duo aus den „Trojanern“ von Berlioz[1], die Mondscheinszene, wo Äneas vor der Dido kniet. Sie sitzt, ganz im Mondschein gebadet, an der Säule, während die dunklen Umrisse des liebewerbenden Helden im Schatten verschwinden, und so die Pose vor jedem Anflug zudringlicher Sentimentalität bewahrt bleibt.

Hier gibt sich Fantin viel freier als in seinen Gemälden, die übrigens oft erst nach den Lithographien entstanden, unendlich farbiger, farbiger sogar als Delacroix in seinen Steindrucken. Delacroix' Lithographien waren Handzeichnungen, in denen die Hand fieberte. Man denke an seine Shakespeareillustrationen oder das wunderbare Blatt mit dem Panther und dem Pferd, das hier abgebildet ist. Es gelang Fantin, aus Delacroix eine Art gemäßigter Abstraktion zu gewinnen, die das rein Formale, das in der Dantebarke geboren wurde, vollendet. Er wirkt ruhiger, weil alles, was die Geste gewagt erscheinen lassen könnte, in den Schatten sinkt. Dieser Fantinsche Schatten hat etwas von dem Orchester bei Wagner, das die Stimmen nicht begleitet, sondern umfängt, und der eigentümliche gleitende Zauber dieses musikalischen Gewebes mag Fantins Vorliebe auch sachlich erklären. Von den zirka 150 Lithographien, die Hédiard[2] aufzählt, ist ein großer Teil nach

---

[1] Catalogue Hédiard, Nr. 116 und die Wiederholungen, von denen die „Graphischen Künste“ in Wien eine gebracht haben (1894).

[2] Germain Hédiard in den Frühjahrsnummern des ,,Artiste‘‘ 1892, auch als Buch. Dazu die neueren Lithos bis 1899 (exclus.) in den Lithographies Nouvelles de Fantin-Latour desselben Verfassers bei E. Sagot (Paris 1899). Sagot hatte auch die Freundlichkeit, die Vorlagen, nach denen die beiden Lichtdrucke dieses Werkes gemacht wurden, zur Verfügung zu stellen.

Verlegt wurden die Originalplatten bei verschiedenen Pariser Häusern und von vielen periodischen Publikationen (außer l'Artiste: Gazette des Beaux-Arts, „l'Estampe Originale“ von Roger Marx (E. Marty), l'Epreuve, Centaure, Jullien, Peintres Lithographes etc. Ein Teil der Wagnerblätter für Juiliens Wagnerwerk (Paris 1886) die neueren von Vollard.

den Werken des Meisters von Bayreuth gemacht; die erste, das Tannhäuserblatt (Venusberg), schon 1862.

Fantin gelangte dahin, mit dem feinen schwarzen Korn monumentale Akte zu modellieren. Seurat wußte es sich unvergleichlich zunutze zu machen. Man geht kaum fehl, in Fantin eine der Quellen des Neo-Impressionismus zu sehen oder besser, der von Seurat gesuchten Methode. Was Seurat von seinen Nachfolgern scheidet, ist diese Anregung. Der Kreis Signacs ließ sie unbenutzt, aber viele andere der jungen Generation, Aman-Jean u. s. w., haben derselben Musik andächtig gelauscht. Von Fantins Jugendgenossen steht ihm Renoir am nächsten. Die beiden halfen sich gegenseitig, die große Kurve aus Delacroix zu lösen. Sie haben den Ruhm, beiden Traditionen zu dienen, sowohl der der Dantebarke, wie der des Bain turc. Vielleicht gewannen sie gerade dadurch die große Bedeutung für die Jugend Frankreichs, die Renoir und Fantin gern zusammen nennt und beide als ihre teuersten Meister verehrt.

EUGÈNE CARRIERE

Carrière ist das malerische Extrem dieser Tendenz. Er ersetzte darin das klassische Ideal, das bei den Vorgängern wie durch einen feinmaschigen Vorhang durchschimmert, durch Velasquez. Auch ihm schwebt das Runde als Ziel vor, eine volle Form, die vor den Axthieben der Degasschule sicher ist. Er erreicht es mit einem breiten Pinsel, der die dunkle Farbe wie schwere Flechten um seine Lichter windet und dabei eine seltene Tonkunst entwickelt.

In den frühen Werken, zum Beispiel dem Porträt Roger Marx' und den beiden Kindern aus den Jahren 1883 und 1885, die ich photographieren durfte, zeichnet er nicht nur das Fleisch, sondern malt es in einer Blondheit, die einen verklärten Rembrandt vor die Augen ruft. Nur in seinen letzten Sachen hat er diese Tonfeinheit der Jugend wieder erreicht. Auch er ist einer der Stillen, die im Schatten träumen, ja er verhüllt zuweilen mehr als nötig, was wir sehen möchten. Daher gibt auch ihm die Lithographie die geeignete Technik. Carrière war selten schöner als in den Porträts der Goncourt, Verlaine u. s. w., die er auf den Stein malte oder in den wunderbaren Illustrationen der weiblichen Geste — u. a. bei Vollard —, die unter seiner geschmeidigen Hand zu wahren Formenpoesien der Mystik werden.

Die Lithographie gibt auch das natürliche Format für diese Kunst, und es scheint fast bedauerlich, daß es nicht dabei geblieben ist. Carrières große Bilder, die, je umfangreicher sie werden, um so mehr die Farbe einbüßen, fehlen gegen den weisen Takt Fantins, der sicher ähnlichen Versuchungen, sich ins Dunkel zu verlieren, ausgesetzt war, aber ihnen durch seinen künstlerischen Kompromiß zuvorzukommen wußte. Dieser Mangel, den eine begeisterte Kritik verzückter Feuilletonisten vielleicht noch vertiefte, hat aus Carrière eine parodoxe Erscheinung gemacht, die fast bei uns, im Lande der Schwärmer, gewachsen sein könnte. Sie liefert dem Aberglauben von der Gemütlosigkeit der Pariser eine unverhoffte Widerlegung. Man ginge leichten Herzens über sie hinweg, wenn man in der Schönheit, die sich mutwillig das Antlitz schwärzt, nicht so viel Reize vermutete.

ODILON REDON

Redons Auftreten fällt ungefähr mit dem Carrières zusammen, obwohl er fast zehn Jahre mehr zählt; er ist aus 1840. Sonst haben sie nichts miteinander gemein, nicht mal die soziale Stellung. Die Begeisterung, die in dem Schatten des Dunkelmalers schwelgt, findet an dem anderen wenig oder nichts für ihre Laune. Ihr behagt die Mystik nur so lange, als sie ihr leicht gemacht wird.

Auch Redon locken die Geheimnisse des Schattens und er sah greifbare Dinge darin, die harmlosen Menschen zuweilen die Haare sträuben machen. Die Natürlichkeit, mit der die Japaner mit ihren angenehmen Geistererscheinungen verfahren, fand in Redon ein verwandtes Milieu, das sich aus allen möglichen Spukgeschichten zusammensetzte. Mehr Spukfragmente als Geschichten. Wenn er den großen Künstlern seiner Generation nie ohne den Beigeschmack eines Dilettanten erschien, mindestens sah er Bilder, Erscheinungen; das Phantastische daran bot sich dem Auge, nicht dem Gedanken.

Im Grunde erscheint diese ganze Mystik höchst nebensächlich, für Redon nicht mehr oder weniger bezeichnend als für Daumier das Aktuelle seiner Karikaturen, das uns heute schon entgeht. Sie wurde in Frankreich so wenig verstanden, daß er nicht mal einen Verleger für die ersten Serien seiner Lithographien „Edgar Poë", „Le Rève" u. s. w. fand und genötigt war, sie auf eigene Kosten drucken zu lassen. Dagegen erregte das unbegreiflich Synthetische seiner Zeichnung gleich im Anfang das Interesse der Künstler. 1881 erscheint zum erstenmal sein Name in den Pariser Ausstellungen. Als er im folgenden Frühjahr im Depeschensaal des Gaulois eine vollständige Sammlung seiner Zeichnungen ausstellte, war er am Abend des Eröffnungstages so bekannt, wie er überhaupt je werden konnte. Dem Publikum ist er seitdem nicht näher gekommen.

Der Kult, den der Mystizismus mit Redon trieb, seine Beziehungen zu Huysmans, der ihn in den „Certains" verewigte, machten ihn dem Ausland interessant. E. Deman in Brüssel verlegte eine Menge der Lithographien, zum Teil als Titelbilder für die Bücher von Verhaeren und Gilkin, und gab den ersten Katalog der

Lithographien heraus[1]. Der Einfluß des Künstlers auf Fernand Khnopff und andere Belgier ist zu entscheidend, um die Folgen interessant zu machen. Dagegen hat er den Holländern[2], Toorop u. a., die wertvollsten Anregungen gegeben. Zuletzt ist er nach Deutschland gedrungen, wo er sich mit Goya und Munch in die Suggestionen unserer jüngsten Zeichner teilt.

Schon der erste Kritiker, der sich mit der Ausstellung im Gaulois befaßte, der inzwischen verstorbene E. Hennequin[3], wies auf die Vollkommenheit der Zeichnung Redons hin und sah in ihm nicht nur den Phantasten, sondern den Künstler, der die Materie in wundervoller Weise zu beleben verstand. Gerade dadurch unterscheidet er sich von Gustave Moreau, der mit aller Seelenleserei nie das Seelische der Kunst, das Leben des Stoffs, zu gestalten vermochte. Moreau war ein Naturalist, der nie in die Natur ging. Er machte Stillleben schlimmster Sorte, die nur dadurch Beifall fanden, daß er sich statt wohl konservierter Fische und Früchte, ebenso gut erhaltener Geistererscheinungen bediente. Die groteske Überschätzung, die ihm Huysmans — auf Kosten Puvis — angedeihen ließ, ändert daran nichts. In einem Bruchstück Odilon Redons steckt mehr Pracht als in den schönsten Juwelen Moreaus. Man braucht in seinen phantastischsten Blättern nur der Verteilung von Schwarz und Weiß zu folgen, um hinter das künstlerische Geheimnis seiner Erfindung zu kommen: er hat Flecken, die an Delacroix erinnern. Aus dem wilden Taumel entstehen starre Monumente, wie in dem herrlichen Blatt mit dem geflügelten Roß, das den höchsten Moment einer Delacroixschen Inspiration zu verewigen scheint. Wenn Delacroix mit dem Leben wirkt, scheint Redon durch das Schweigen seiner Gestalten zu bezwingen. „Gespenster schweigen, — das macht sie so imposant", sagt Jan Veth in seiner Studie[4]. Mir sind seine einfachsten Sachen die liebsten. Keiner der Nachfolger Ingres' beherrscht die Linie mit gleicher Gewalt. Janmot, der Mystiker unter den Schülern Ingres', wurde dadurch zur Teilnahme an dem Geschick des Anfängers bewogen. — Seine Frauenprofile sind von einer Zartheit — man kann an Leonardo denken —, daß man begreift, warum eine solche Kunst Fragment bleiben muß. Der Beatricenkopf, eine der vollkommensten Zeichnungen, im Besitz des Herrn Fabre in Paris, die hier in Holzschnitt wiedergegeben ist, scheint das Spiegelbild eines göttlichen Marmors. Hier ist er ganz Grieche mit einer nur in Nuancen bewegten Linie, die auf die Denis und Maillol fruchtbar gewirkt hat. In anderen scheint er barbarischen Formen nachzusinnen. Ich besitze ein aus ein paar starken Linien zusammengeschmiedetes Männergesicht von ihm, das an frühgotische Holzschnitzereien denken läßt, ein barbarischer Christ oder dergleichen. Solche Zeichnungen haben Gauguin angeregt.

---

[1] Leider ließ Deman alle Platten nur in sehr beschränkter Auflage drucken. Der „Catalogue Descriptif" von Jules Destrée, der 1891 im selben Verlag erschien, ist längst vergriffen. Er zählt 75 Platten auf. Gegenwärtig arbeitet André Mellerio an einem das ganze lithographische Werk — 160 Platten — umfassenden, illustrierten Katalog.

[2] Viele Zeichnungen Redons sind in Holland, u. a. bei dem Schwager van Goghs, Herrn Bonger. — In Deutschland besitzt Herr H. Prins bei Hamburg vier schöne Originale. In Paris sind die besten bei Herrn Fabre, Huysmans.

[3] In der Revue Littéraire et Artistique vom 4. Mai 1882, einer kleinen Zeitschrift, die während der wenigen Monate ihres Bestehens manchen wertvollen Beitrag von Huysmans u. a. brachte, Vorläuferin der Revue Indépendante.

[4] „Odilon Redons lithographische Serien" in „Kunst und Künstler" Dez. 1903 (Bruno Cassirer Berlin) mit schönen Abbildungen, von denen uns eine der besten freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde.

Alles das ist mit Bleistift und Kohle gemacht, zum Steindruck geeignet. Erst später kam er zum Malen; er fing, übrigens, überhaupt erst in dem Alter zu produzieren an, in dem Chassériau starb. Die Malereien, kleine Landschaften, sind meist unbedeutende farblose Dinge. Erst als er hoch in den Fünfzigern war, entdeckte er auch als Kolorist sein eigenes Feld. Es ist vielleicht fünf Jahre her, daß er plötzlich mit merkwürdigen, dekorativen Bildern erschien, in denen man einen vollständig neuen Künstler begrüßte, der nur gerade den Namen mit dem früheren gemein hatte. Es waren Pastelle von einem Farbenzauber, der sich mit nichts Malerischem und noch weniger mit etwas aus der Natur vergleichen ließ. Als Komposition war jede Absicht von vorneherein ausgeschlossen, keine Linie, keine Fläche, ein Flimmer von Flecken, die als Blumen wirr über die Leinwand gestreut waren, von merkwürdig materiellen Farben, aus Gold, Silber, Edelsteinen und dem Schwarz seltener Schmetterlinge, gemischt; von der Pracht gewißer mit Perlmutter eingelegter Kästen der frühen japanischen Kunst. Als Durand-Ruel 1900 eine Ausstellung dieser Sachen veranstaltete, war der Erfolg einstimmig. Nun beteiligte sich auch das Publikum. Redon malte für ein Schloß in Dombey in der Bourgogne eine große Anzahl solcher Blumen-Bilder. In Paris ließ sich u. a. Mme. Chausson einen Erker von ihm dekorieren. In manchen Porträts, z. B. bei Herrn Fabre, vereinigte Redon mit der Reinheit seiner Linie den Zauber dieser farbigen Stillleben. Bei aller Anerkennung dieses großen Reizes kann man sich nicht vor der einigermaßen betrüblichen Tatsache verschließen, daß der eigentliche Redon, der für die Entwicklung der Kunst unserer Zeit unentbehrlich ist, aufgehört hat, als diese reizenden Spielereien anfingen, und man kann beklagen, daß es ihrer bedurfte, um dem Sechzigjährigen die Sorge um das tägliche Brot zu erleichtern.



MAURICE DENIS, HOLZSCHNITT

MAURICE DENIS



MAURICE DENIS

Die blaue Blume sehne ich mich,
zu erblicken.

Novalis.

Man hat Puvis den ewig Jungen genannt. Es ist nicht recht einzusehen, warum; man könnte ihn gerade so gut den ewig Alten nennen, mit dem Prädikat des Weisen und mit Ausschluß des Siechtums. Jung, typisch jung ist Denis, ein verjüngter Puvis, der dem Meister nahe steht, wo dieser sich einer bezaubernden frommen Heiterkeit überläßt, wie etwa in der den Legenden der Giottoschule verwandten „Christlichen Inspiration". Das Religiöse des Denis ist den Frühitalienern noch ähnlicher. Puvis stand über der Religion wie etwa Goethe in einer anderen Art. Das Christliche seiner Legenden verträgt sich mit der Poussinschen Szenerie, mit griechischen Nymphen und allen anderen „antiken Visionen". Bei Denis sind die Nymphen zu Engeln geworden.

In der Kunst ist immer die Frömmigkeit am besten, die von außen herkommt, von Bildern, um zu Bildern zu gehen. Auch das Jugendliche in Denis verhindert, daß seine Frömmigkeit unserer Gottlosigkeit peinlich wird. Es ist der christliche Junker, bei dem man nicht immer gleich an Geißel und Kasteien denkt. Seine Legende spielt in dem frischen Morgen, wo der fromme Knabe Tobias mit dem Fisch über dem Rücken auszieht, in dem sonnigen Wald, wo vor den Augen der erstaunten Jäger das Kreuz zwischen dem Geweih des Hirsches erglänzt, in der freundlichen Stube der frommen Wöchnerin, der die Freundinnen ihren Besuch abstatten. Es ist die idealisierte Frömmigkeit der Franzosen und zeigt in liebenswürdigster Form die Gründe, warum das Volk der Revolution gern und ohne sinnlichen Widerspruch die Bande des Religiösen trägt. Die franke Frische dieses Ausdrucks hat nichts Geheucheltes.

In der Farbe ist er reicher als Puvis de Chavannes, obschon auch er versteht, den farbigen Effekt für seine Zwecke zu bändigen. Er kennt nur ganz reine Farben, so daß die Neoimpressionisten, deren Technik er eine Zeitlang im Anfang frei verwandte, ihn zu den ihrigen rechnen könnten — ein Ruhm, der bei

der natürlichen Gegnerschaft seines Kreises gegen die Chevreul-Doktrin nicht zu gering anzuschlagen ist — und er degradiert so fein, daß seine Flächen einem von dem zartesten Gewebe umhüllten Kristall gleichen, in dem sich die Sonnenstrahlen spiegeln. So fein ist auch seine Linie; ein Hauch zeichnet sie; die Kontur Ingres' auf ein Bruchteil verfeinert; und in dieser zarten Hülle scheint alles vereint, was je die Kunst der Linie an Grazie gab. Schon dadurch unterscheidet sich Denis auffallend von der Schule Ingres': Er übernahm kein Resultat, sondern kontrollierte es für seine Zwecke; er ging nach Italien und sah nicht nur Giotto und Fra Angelico, sondern auch die Nachkommen, vor allem den arg verkannten Lorenzo di Credi, dessen zärtlicher Manierismus ihm wertvoll wurde[1]. Er rundete in griechischem Geiste, was er fand, tauchte es in die reichste Farbe und füllte damit die Fläche, die Puvis leer gelassen hatte. Wenn er damit den magistralen Ausdruck, mit dem Puvis sprach, verkleinerte, so gewann er an Liebreiz und schuf für das kleinere Format, das ihm bis jetzt zur Verfügung stand, die passendere Form. Puvis hatte das Glück, große Flächen zu finden, auch wenn er, wie in Amiens, jedes materielle Bedenken opfernd, seine Dekorationen teilweise verschenkte, um sie unterzubringen. Denis ist zu sehr moderner Künstler, um sich nicht nach den zu Gebote stehenden Maßen zu richten. Aber als 1897 der Salon die Figures dans la Forêt printanière[2] und das Porträt des jungen Mädchens in drei Ansichten brachte, fanden auch die Skeptiker, die seine Dekorationen bei Lerolle und Chausson nicht gesehen hatten, daß sich mit dieser Grazie, deren Wohlklang zur reinsten Musik wurde, ein großer ornamentaler Stil verband. Diese Bilder sind wohl die schönsten Denis. Wie kostbare, von einer Sonne höchster Reinheit gereifte Blüten bewegen sich die nackten Frauenfiguren in den blumenreichen Gärten; die Körper von einer Zartheit, die sich weit von der bleichen Magerkeit der nach bekanntem Rezept gemachten ästhetischen Weiber entfernt; vollendete, schwellend gesunde und ganz jugendliche Formen; Mädchen, die das Paradies verlockend machen, in Posen, wie sie Göttinen gut stehen, ganz nackt und voll natürlichster, anbetungswürdiger Keuschheit. Man kann — mögen die Naturanbeter sagen, was sie wollen — solche Dinge nur innerhalb eines Stils geben. Es ist nicht möglich, keusche Frauen, die nicht langweilig, nicht sentimental abschreckend, begehrenswert und nicht begehrlich sind — Dinge, die sich dem Tastsinn entrücken und einem feineren Sinne berauschend näher kommen — zu malen, wenn man nur seine eigene werte Persönlichkeit sprechen läßt. Man kann sie auch nicht schreiben und nicht in Musik setzen, ohne dieses Dritte zwischen dem Autor und der Welt, das, mag es nur ein Schleier durchsichtiger Fäden sein, seinen Ausdruck anders, besser, weil allgemeiner, als es sein guter Wille allein vermag, gestaltet. Das Herr-

---

[1] Er hat eine sehr typische Kopie nach der Venere der Uffizien gemacht, die in seinem Atelier hängt.

[2] Vergl. den Aufsatz in der „Zukunft" vom 22. Mai 1897.

Eine der Figuren dieses Bildes hat Denis für „Germinal" lithographiert. Das Bild selbst ist in eine Petersburger Privatsammlung verschwunden; sehr bedauerlicherweise, denn es ist sicher das vollendetste Staffeleibild, das Denis bisher geschaffen hat und wird in seiner Art sicher allein bleiben. Das Porträt des jungen Mädchens in drei Ansichten kommt ihm nahe.

liche an persönlichen Werken das Unpersönliche! Es ist eine Keuschheit, konventionell zu sein, im Leben wie in der Kunst, ein Altruismus höchster Art, etwas, das man nur mit Religion bezeichnen kann. Wo die Grenze liegt, ist so wenig zu bestimmen, wie die köstliche Scheide, jenseits der die Keuschheit ihre reinste Natürlichkeit, ihre Tugend, verliert. Ganz große Werke haben die Eigentümlichkeit, innerhalb dieser Grenze zu bleiben, wo ihr Stil sich mit dem anderen vereinigt.

Denis hat nicht immer die bewunderungswerte Empfindung für dieses allgemein Gültige. Es gibt unter seinen Bildern wie im Werke aller Modernen, Dinge, die anderem Zwecke zuliebe gemacht scheinen, als dem der Vollkommenheit, und die in dem Moment, wo sie entstehen, wert sind, daß man den Anspruch auf Vollkommenheit ihnen opfert. Sie sind die Persönlicheren, deren es bedarf, um zu den anderen, den Unpersönlichen, zu gelangen. Man schreit tausendmal die liebe Seele aus, bis es einmal gelingt, gelassen und dann für immer vernehmlich zu reden. Puvis sprach sehr oft so, auch Goethe, auch Mozart. Wir sehnen uns heute so sehr danach, daß uns das Exotische in der Kunst und in der Literatur behagt, weil neben dem in unsere Welt Übersetzbaren noch eine Art unanrührbarer kosmischer Hülle zurückbleibt, die diesen ungewohnten Dingen ihren Unterton gibt, einen verborgenen aber fühlbaren Hintergrund, den wir bei uns vermissen. Die Lust am Fremdsprachlichen, am fremden Brauch, an der fremden Zeit ist die versteckte Sehnsucht nach Tradition, eine Art Heimweh. Künstler, die nach diesem Ziele ringen, sind fast immer Optimisten und äußerst fruchtbar, weil sie noch einem anderen Trieb folgen als nur dem persönlichen Einfall. Denis macht keine Ausnahme[1]. Sein umfassendstes Werk befindet sich

---

[1] Hier eine Übersicht einiger — durchaus nicht aller — Werke des Künstlers mit annähernder Zeitbestimmung: Vor 1890 nur wenig bedeutende Studien.

1890 Le Mystère Catholique bei dem Maler Lerolle in Paris, der dem Künstler die erste helfende Hand reichte.

Zwei kleine Parkbilder, bei Roger Marx, von denen eines den Einfluß Gauguins deutlich verrät. Im Salon „L'Enfant de Choeur“ (Pastell).

1891 „Avril“ (Die blumenpflückenden Frauen) früher bei Herrn Arsène Alexandre, jetzt bei Herrn Fabre in Paris. „Jésus chez Marthe et Marie“ (figurierte 1892 bei den Zwanzigern in Brüssel).

In dem Salon der Indépendants dieses Jahres: die ersten, nicht zum Verlag gelangten Zeichnungen für Buchillustrationen des Künstlers (für „Sagesse“ von Verlaine), das oben genannte Bild Lerolles und La Barque.

1892 Der Plafond bei dem Maler Lerolle.

Mehrere Theaterdekorationen: „La Belle au Bois“ von G. Trarieux (Privatvorstellung bei Finaly); „Théodat“ von Gourmond (Théâtre d'Art de Paul Fort) und namentlich „Les Deux Antonia“ von Dujardin auf Kosten des Autors, der mitspielte.

In dem Salon der Indépendants dieses Jahres stellte der Künstler zum erstenmal eine größere Anzahl von Werken aus, die zum Teil noch aus dem Vorjahre stammen, nämlich:

„Le Mystère de Pâques“ (im Besitz des Künstlers); „Le Soir trinitaire“ (1891) bei dem Maler Lerolle (figurierte im Katalog irrtümlich als „Sujet poétique“ im Zusammenhang mit den folgenden); 4 Panneaux für das Schlafzimmer eines jungen Mädchens: „Avril“, „Juillet“, „Septembre“, „Octobre“, die nachher bei Le Barc de Boutteville waren und durch diesen verkauft worden sind, eins an Herrn P. Poryaud.

„Portrait dans un décor de soir“ (im Besitze des Künstlers); „Les fiancées“ (1891) bei Herrn Viau; „Sur fond de brume“ bei Herrn D. Cochin, und ein Mosaik „Stella matutina“ (beim Künstler). — Einige dieser Bilder waren vorher, im Februar, in der Ausstellung der XX in Brüssel.

1893 Das Panneau der Musen bei Herrn A. Fontaine, Paris. „Les Vierges Folles et les Vierges Sages“ und verschiedene kleinere Sachen bei dem Maler Lerolle; „La légende de Chevalerie,“ „Le garçon au fouet“ und „Réligieuse en prière“ bei Herrn Hessel, Paris.

In diesem Jahre erschien das illustrierte Buch „Le Voyage d'Urien“.

1894 Der erste der drei Plafonds bei Frau Chausson: „Avril“; „Femme nue“ bei Herren J. und G. Bernheim, Paris; „La Princesse dans la Tour“, früher bei Herrn Alexandre; „l'Annonciation“.

bisher in Le Vésinet, zwischen seinem Wohnort St. Germain und Paris. Hier hat er während der letzten Jahre verschiedene Kapellen ausgemalt, zuerst die des Schulstiftes der St. Croix-Gemeinde, dann zwei Kapellen in der kleinen Kirche des Ortes. Die Schulkapelle war ein idealer Auftrag. Sie steht mitten in einem reizenden, baumreichen Garten, ein ganz einfacher schneeweißer Saal zu ebener Erde. Die beiden Längsseiten, nichts als große Fenster, in die das Grün der Bäume hineinlacht, an der Altarwand die drei Panneaux von Denis in herrlichen, ganz reinen, leuchtenden Farben. Das große Mittelstück eine freie Landschaft, das geliebte Motiv der Terrasse von St. Germain, mit lichten Gestalten und einem noch lichteren Himmel, in dem das Kreuz schwebt. Zwei schmale architektonische Seitenstücke[1] mit geputzten Chorknaben rahmen die Landschaft ein. Diese waren im Salon ausgestellt und blieben fast wirkungslos. Hier ist der Eindruck unbeschreiblich. Keine Pracht, auch keine höhere Kunst könnte dem Ort nützlicher werden. Man muß unwillkürlich an die Kapelle in dem Garten von Padua denken. Diese lichte Einfachheit hier möchte man nicht gegen die Kostbarkeit der anderen tauschen. Es handelt

---

1895 Im Salon: „Visitation" und „Les Pélerins d'Emmäus".
„Jeune fille qu'on dirait un page" bei Herrn Hessel; „Nativité" bei Herrn Th. Duret.
Bei Eröffnung Bings „Art Nouveau" die 7 Panneaux „Frauenliebe und Leben" als Dekoration für ein Schlafzimmer. Davon eins jetzt bei Herrn Mithouard, eins bei Mme. Chausson, eins bei Herrn Gabr. Trarieux; die anderen beim Künstler.

1896 Der zweite Plafond bei Frau Chausson: „Le Printemps"; „Printemps" bei Herrn Hessel. Der Salon dieses Jahres refüsierte außer dem Plafond bei Chausson, den Denis gesandt hatte: „Rorate Celi", bei Herrn Deviller in Mons, „Soleil de Pâques"; „Marthe et Marie" (beim Künstler). In der Libre Esthétique: „L'enfant nu" (bei Vollard).

1897 Die Serie San Hubertus (Panneaux) bei Herrn Denys Cochin, Paris.
Im Salon: „Figures dans la Forêt printanière", bei Herrn Stchoukine in Petersburg; Porträt eines jungen Mädchens in 3 Ansichten, bei Herrn E. Rouart, Toulouse; Porträt des Künstlers und seiner Gattin (im Besitz des Künstlers in St. Germain).
In diesem Jahre eine hübsche einfarbige Lithographie im Pan.

1898 Der dritte Plafond bei Frau Chausson: „Terrasse in Fiesole".
Salon: „Femme au lilas" (bei dem Künstler) und „Madonna" bei dem Holzschneider Beltrand; „Matinée de Pâques" bei Herrn J. Stern in Berlin. Zwei kleine landschaftliche Skizzen: „Cortona" und „Fiesole" bei Herrn X. Y. Z. in Berlin.

1899 Die Dekoration der Schulkapelle „St. Croix" in Le Vésinet.
„Le Monotone Verger" bei Herrn J. Stern in Berlin, hier abgebildet; „Le bois sacré" bei Vollard, Paris; Porträt in Triptychon des Herrn Adrien Mithouard.
Die Suite von 12 farbigen Lithos: L'Amour, verlegt bei Vollard. Vorher waren schon eine Menge Lithos in der „Estampe Originale", „l'Epreuve" u. a.

1900 „Les Nymphes aux Jacinthes" bei Graf Kessler, Weimar; hier abgebildet.
„Le jeu de Volant" bei dem Maler Moreau-Nélaton, Paris.

1901 Salon: „Hommage à Cézanne", bei Herrn A. Gide, Paris, hier abgebildet und „Le Chris aux Enfants". — Bei Vollard: „Moïse sauvé des eaux" (war auf der Ausstellung in Weimar 1903); Dekoration der Chapelle de la Vierge in der Kirche Le Vésinet.

1902 „La Vierge" bei Herrn Georges Moreau, Paris; „Vierge et Enfant Jésus" (Wiederholung, bei Vollard); „Femme nue", bei Herrn Curt Herrmann, Berlin; Portrait de famille, „Sainte famille".
Im Salon: Descente de Croix und die oben genannte Vierge (Vierge au baiser).

1903 Dekoration der Sacré Coeur Kapelle im Vésinet.
Im Salon: „Notre Dame de l'Ecole" hier abgebildet; „Mise au tombeau"; zwei kleine Strandbilder: La Plage und Les Baigneuses. Bei dem Maler Blanche, Paris: „Adoration de l'Enfant" und zwei kleine Bilder, „Communiante" und „Sur la plage".
Bei den Indépendants: „Le coup de lance"; „Le Pardon de la Clarté".
Bei Vollard erschien: „L'Imitation de Jésus Christ" mit 216 Illustrationen in Holzschnitten (die Originale davon im Salon ausgestellt).

[1] Das linke Seitenstück trägt die Signatur Gaston Lebels, der dem Künstler bei der architektonischen Aufgabe behilflich war. — Es steht dahin, was aus den drei Panneaux werden wird, wenn das Stift, dem Befehle der Regierung folgend, das Land verläßt. Da die Malerei auf Leinwand gemacht ist, wird sie möglicherweise entfernt oder von Denis zurückgenommen werden.

sich nicht um die Blasphemie: Giotto oder Denis, sondern um den Unterschied zweier Epochen, Schatten oder Licht. Wer würde nicht ins Helle wollen!

Die bedeutendere Dekoration der beiden Kirchenkapellen ist Fresko[1]. Die Kunst ist größer, aber der Raum nicht annähernd so günstig. Die Kapellen sind winzige runde Räume mit Kuppelgewölben, durch starke Stränge geteilt, wodurch natürlich die Arbeit erschwert wurde. Der Künstler begann mit der Marienkapelle und verwandte dafür eine ähnliche Palette wie in der Schulkapelle, blau, rosa, lila mit sehr viel weiß. Zwischen großen Tupfen blütenweißer Wolken eine Schar Engel und die Heilige Jungfrau, reine Lyrik. Das was vom Religiösen darin ist, bleibt ganz Knospe, ganz Fröhlichkeit; das Heil, das nicht von dem blutigen Opfer des heiligen Dramas, sondern von dem fast noch überzeugenderen Glückslächeln der Reinheit kommt. Die Plafonds bei Chausson sind dieselbe Note. Der eine, wo die ganze Familie auf der Terrasse von Fiesole porträtiert ist, ist ebenso fromm, trotzdem gar keine Beziehung zu dem Religiösen gesucht ist, und das scheint mir die beste Frömmigkeit.

Die zweite Kapelle — Sacré Coeur — ist unvergleichlich ernster, wohl überhaupt bisher das ernsteste Werk des Künstlers, in jedem Sinne und das frömmste; man muß glauben oder abschwören, wie Gabriel Mourey schreibt[2]. Es ist die Verteilung der Gnade über die Welt; die äußerst zahlreichen Figuren, die zum erstenmal eine deutliche, aber immer poetische, kirchlich repräsentative Diktion verraten, wandeln auf einem Grund aus Regenbogenfarben; ein prachtvolles, sattes Orange, das nach Gelb gleitet, überwiegt. Die Pracht ist vollkommen von den anderen Werken verschieden, sowohl in der Koloristik, die dem neoimpressionistischen Prinzip neue Verwendungen zu geben scheint, wie in der ungemein vollen, bedeutenden Komposition. Äußerst geschickt wurden die Zwickel benutzt, in die die Adern des Gewölbes nach unten enden. In diese spitzwinkligen Ausschnitte sind die Dome Frankreichs — Sammler des Heils — ungemein reizvoll hineingesteckt. Der Christ selbst läßt kalt, weil er zur Hauptperson gemacht wird, ohne daß dies aus dem Gestaltungsgesetz des Ganzen notwendig hervorgeht. Er wäre eher ganz zu entbehren, zumal da er unten in natura, d. h. in einer entsetzlichen Marktfabrikation, als Skulptur erscheint. Wie schön wäre gewesen, wenn Maillol hier eine Figur geformt hätte, der Bildhauer, der allein fähig ist, eine mit der Denisschen Dekoration zusammenklingende Plastik zu schaffen.

Der Christ ist vielleicht das einzige Werk, mit dem man Denis zu der kirchlichen Schule rechnen kann, die unter den Nachfolgern Ingres' entstand. Er ist unverkennbar eine Folge der Absicht, aus dem schmeichelnden Flüstern der früheren

[1] Richtiger: Ölmalerei auf die Mauer.

[2] Mourey hat eine schöne ausführliche Beschreibung der Vésinetdekoration in der Revue Universelle (1. November 1903) gegeben. Von der Sacré Coeur Kapelle sagte er: Une atmosphère enflammée y règne; les rouges, les violets ardents, les jaunes sulfureux flamboient; les orangés et les verts fulgurent: on est dans un brasier. La Chapelle de la Vierge est un acte de tendresse humaine, la Chapelle du Sacré Coeur est un acte de foi d'une autorité mâle, d'une vigueur tyrannique. Il faut croire ici ou ne pas croire, mais toute tiédeur est impossible. Je vois peu de peinture réligieuse au monde qui s'impose plus victorieusement et promulgue avec plus de franchise ses convictions et sa croyance. . .

Werke, die von dem Religiösen nur den Duft des Weihrauchs gaben, und es, wie Puvis, mit der Freude an der edlen Nacktheit schöner Körper vereinbar fanden, einmal herauszutreten und der Legende mit kirchlichen Formen zu dienen, um das Positive einer christlichen Überzeugung zu betätigen. Man könnte Denis mit Bangen diesen Weg einschlagen sehen, wenn er nicht durch eine Fülle gleichzeitiger Werke die kühle Zwecksicherheit des Modernen bewiese, der ganz genau weiß, was er will und nicht nur religiös, sondern hervorragend intelligent ist. Dem Genie ist noch keine Kirche gefährlich geworden. Jan Verkade, der Freund Denis', der sich in die Stille des Klosters zurückgezogen hat, um mit der Inbrunst der Frömmigkeit diese mönchische Kunstschule zu befruchten, hatte kaum Besseres zu tun.

Wie eine Art Garantie dafür hat Denis in beiden Kapellen je ein auf Leinwand gemaltes kleines Bild der Mauer unterhalb der Kuppeldekoration eingefügt, als Signum einer großen Persönlichkeit, die, wo sie dient, nur sich selbst in hohem Sinne dienstbar wird. Sie stehen beide auf Goldgrund: in der Marienkapelle eine Hochzeit von Kanaan — gleichzeitig ein unendlich feiner Gedanke als Wahl des Gegenstandes —; in der Sacré Cœur natürlicherweise eine Kreuzigung. Gerade sie ist trotz des winzigen Formats ein großartiges Werk, ebenso wuchtig, ebenso konzentriert auf alles, was das Bild geben kann, wie die Kunst, die die Decke schmückt, den Raum geziemend begleitet.

Le Vésinet wird wohl die letzte Kirchenmalerei Frankreichs bleiben. Denis mußte wie Minne auf das Land gehen, um halbwegs passende Verwendungen zu finden. In dem bombastischen Prunk der modernen Stadtkirche ist für ihn kein Platz; hier gibt es ebensowenig die reine Farbe, wie den reinen Glaubensgedanken. Noch wartet Sacré Cœur in Paris auf den inneren Schmuck. Aber die Lichtverhältnisse in diesen großen Räumen vertragen nicht die Freske. Freilich könnte man in den letzten Studien des Malers die Möglichkeit sehen, daß er fähig wäre, Vorlagen für große Mosaikdekorationen zu machen. Seine Linie hat die Kraft, auch ohne den Reichtum, den der Pinsel der Fläche gibt, genug Ausdruck zu behalten. Man sieht es in bescheidenem Umfang an den Kartons für Verglasungen und Tapeten, und an seinen Strichzeichnungen für Buchillustration[1], wenn diese auch nicht die bezwingende Wärme seiner lithographierten oder in Flächenholzschnitt gegebenen Buchzeichnungen besitzen, wie man sie in dem frühen, köstlichen „Voyage d'Urien“ und jetzt in der meisterhaften „Imitation de Jésus Christ“ bewundert[2].

In dem Salon des Jahres 1903 hingen u. a. zwei kleine Bilder, die große Versprechungen der heute noch unübersehbaren Zukunft des Künstlers enthalten: Am Meeresstrande bewegen sich eine Menge nackter oder halbnackter Figuren in allen nur erdenklichen Stellungen, lediglich nach dem Gesichtspunkt ge-

[1] Im Februarheft 1899 der „Dekorativen Kunst“ sind eine ganze Anzahl dieser Sachen abgebildet.

Soeben erscheint die kleine reizende Publikation: Maurice Denis au Vésinet (St. Germain 1903 mit ein paar Fragmenten der beiden Kapellen in Holzschnitten von T. und J. Beltrand, und Vignetten, die Denis auf das Holz gezeichnet und Mélian geschnitten hat. Text von Desfossés und Mithouard.

[2] Bei Vollard (s. S. 362).

wählt, die Fläche so reich wie möglich zu beleben. Mitten drin erscheint ein übertrieben großer Reiter; kein Mensch ahnt, was er will; ganz im Hintergrunde entdeckt man noch andere, ebensowenig motivierbare Menschen auf Pferden in übertriebenen Verkleinerungen. Zwischendurch Einzelheiten, die gewisse Dinge in der Natur mit verblüffender Sicherheit wiedergeben, ja man kommt dahin, alle Details irgendwo in der Natur nachweisen zu können, wenn man sie allein nimmt.

Das Bedenkliche bei solchen Sachen ist der erste Augenblick. Innerhalb der ach so vernünftigen Kunst der anderen, die gar nichts zu raten aufgibt, glaubt man da ein paar verrückte Rebus zu sehen, zu deren Lösung die Zeit fehlt. Es gehört ganz bestimmt eine Art Verrückung in dem Gehirn des Beschauers dazu. Er muß Übertragungen vornehmen, höchst komplizierte, dunkle Bedingungen erfüllen, alles mögliche vergessen, vor allem jede Deutungssucht aufgeben, und wenn dann das Auge so weit ist, daß es nichts tut wie sehen, dann kann man vielleicht ganz fabelhafte Sachen — ahnen. Es finden sich dann Dinge zusammen, die einem höchst entlegenen, aber höchst bestimmten Organismus gehorchen, die sich zusammenfinden, nicht, weil sie dieses oder jenes sagen, sondern weil sie zusammen einen Reigen von Linien und Flächen — und von Gedanken tanzen, der seine eigene Natur besitzt und von der äußeren gerade das nimmt, das ihm paßt, ohne sich im mindesten um die Konsequenzen des Natürlichen zu kümmern. Man kann bei jedem guten Ballett verfolgen, wie sich das Gesamtbild aus einzelnen äußerst naturwidrigen Bewegungen zusammensetzt. Degas hat solche Einzelbewegungen zuweilen herausgegriffen. Aus dem einzelnen rein Schematischen wird eine wunderbar fließende, weiche Gesamtform. Man rechnet mit diesem Schematischen seit undenklichen Zeiten, nur ist man gewöhnt, es mit gewissen bekannten Erscheinungen verbunden zu finden, die sich als Symptome für den landläufigen Stilbegriff darstellen. Hier erlaubt sich ein einzelner, mit solchen Wirkungen zu experimentieren, scheinbar ohne sich in den schützenden Schatten eines landläufigen Stils zu stellen. Man sieht jetzt die Denissche Frömmigkeit von einer anderen Seite. Die kirchliche Legende erlaubte ihm Freiheiten, die das Konventionslose versagt. Das reicht eine Weile. Wenn man aber, wie er, nicht nur fromm ist, wird dieser von Weihrauch verdeckte Tanz schließlich zu einförmig, und dann tanzt man Sachen, die nicht mehr geglaubt werden können, und auf einmal zu den Frivolitäten werden, die man ihm und noch mehr einem so reinen Künstler wie Bonnard vorwirft.

Ein Maler heutzutage muß sich entweder gar keine Gedanken machen oder wird halb verrückt durch das Nachdenken. Es ist gar nicht festzustellen, wohin er zu treiben hat. Schließlich ist die Kunst, wie wir sie heute haben, nicht lediglich ein kaleidoskopartiger Scherz, sondern ein Verständigungsmittel; man kann sich nicht von den ungeheuerlich bedeutenden Dingen lossagen, die seit undenklichen Zeiten damit ausgedrückt worden sind. Es hat nicht jeder die praktische Einsicht unserer Möbelkünstler. Wie schon die Alten gefunden haben, stecken nun einmal in dem nackten Körper die allerschönsten Linien, und die Pose

des Körpers ist noch heute genau so voll von Geheimnissen, als zu Zeiten des Phidias. Es sind neue Geheimnisse dazu gekommen, ja jeder Knecht, der in Pommern das Licht der Welt erblickt, kann einen neuen Schönheitsfundus an seinem Leibe tragen. Viel weniger dagegen hat sich die Deutung der Pose verändert. Das heißt, nach dem jahrtausendelangen Gebrauch und Mißbrauch, der mit ihr getrieben wurde, rutschte sie so tief in das Bewußtsein und wurde durch das Herdentum der Menschen so verallgemeinert, daß sich immer bestimmtere kaum noch körperliche Vorstellungen daran knüpfen. Der Verzicht auf jeden konkreten Vorstellungsinhalt muß unbedingt den Aufruhr aller dieser wohlgezüchteten Erfahrungen zur Folge haben. Dazu kommt, daß sich der Künstler selbst nicht von dem Vorstellungsinhalt, über den er erhaben sein möchte, befreien kann und selbst die ganz lose Verstandes-Sphäre, die sich seinem Bilderspiel anpaßt, durch Reflexion unwillkürlich vertieft. Der Fall Odilon Redon. Wenn man nicht mehr weiß, was es sein soll, nennt man es Mystik und macht es so mystisch wie möglich; und ist man irgendwie zu religiösen Dingen veranlagt, wird man fromm, und macht die Bilder so fromm wie möglich. Toorop hilft sich mit seinem Buddhismus, den kein Mensch kontrollieren kann. . . . . Und alles wäre sofort in schönster Ordnung, wenn es nicht mehr Malerei wäre. Wenn man eins der Denisschen Bilder, von denen ich sprach, in Mosaik an der richtigen Stelle sähe, würde kein Mensch mehr darüber unwillig sein, und Bonnards Panneau mit der Familie im Garten würde im selben Falle nicht mehr das Entsetzen selbst leidlich verständiger Leute, sondern ehrende Anerkennung finden. — Aber das Wenn wird zu einer Schlange ohne Ende. Denn würde ihnen allen heute durch irgend einen Menschenfreund die Möglichkeit geboten, wirklich mal in Mosaik zu arbeiten, so käme vermutlich auch wieder nichts dabei heraus, weil die Kostbarkeit, die man mit der heutigen fragmentarischen Malerei bildet, immer noch für unsere Augen die materielle Pracht des natürlichen Materials tausendmal in den Schatten zu stellen vermag[1].

Ich hoffe, in der Folge dieses Problem deutlicher gestalten zu können. Der Ursprung der Form, die es in Frankreich genommen, wird in dem nächsten Kapitel erklärt. Es kann nicht klarer zum Ausdruck kommen, als es heute den Künstlern selber vorschwebt, die allein es zu lösen vermögen. Es ist vielleicht das wesentlichste aller Probleme, das die größten Opfer fordert und selbst in den Künstlern — oft ihnen selbst nicht bewußt — arbeitet, die scheinbar nur dem persönlichen Erfassen der Natur nachgehen. Man müßte alle Großen daraufhin untersuchen, von Delacroix und Daumier angefangen bis zu Bonnard, und wenn man dann die vielen Fäden sieht, mit denen es sie alle verbindet, wird man die Arbeit an der großen Komposition Frankreichs, wie sie in Puvis in die Höhe steigt, noch lange nicht als beendet und aufgegeben betrachten. Die Linie klassischen Ursprungs, die ich zu skizzieren versucht habe, die von Poussin ausgeht,

---

[1] Bing hat im Anfang seines Art Nouveau von Vuillard, Sérusier und anderen Entwürfe zu Verglasungen machen lassen, die Tiffany mit großer Kunst ausgeführt hat — natürlich ohne im entferntesten damit die Wirkung zu erreichen, die einem unendlich geringer malerisch veranlagten Zeichner mit dem einfachsten Entwurf gelungen wäre. Nur Denis behauptet dabei wenigstens große Teile seines Wertes.

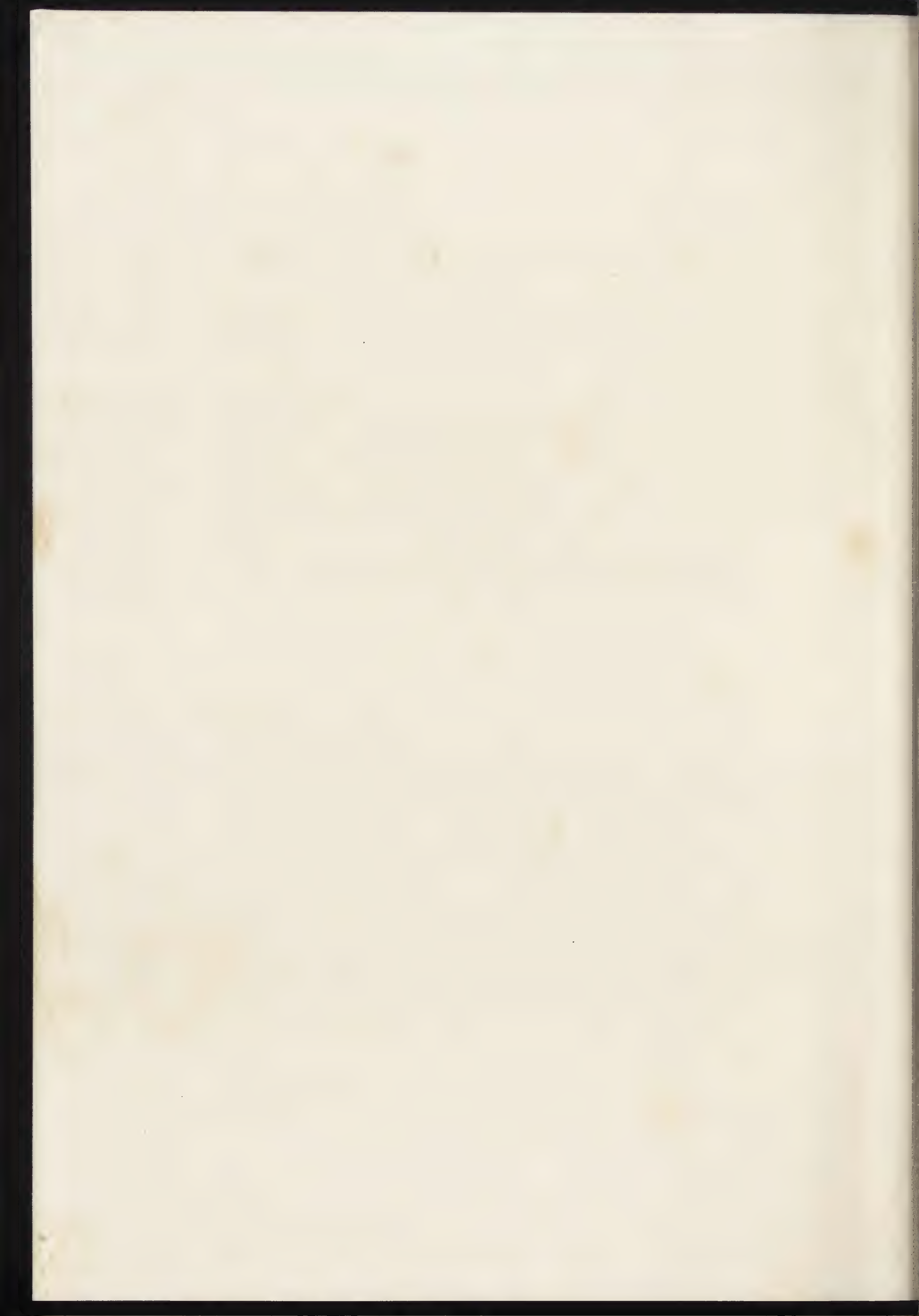
im neunzehnten Jahrhundert von Ingres gefestigt und im zwanzigsten von Maurice Denis zu anderen geleitet werden wird, ist die deutlichste. Schon in Chassériau setzte sie sich mit dem modernen Beitrag der Zeit, den Delacroix gab, auseinander; noch deutlicher in Puvis, dem Genossen der Jongkind und Manet; mit voller Konsequenz in Maurice Denis, der, als Seurat starb, sein erstes Wandgemälde begann.

Diese klassische Linie ist durchaus nicht die einzige, wenn sie auch immer noch als die erfolgreichste erscheint. Neben ihr läuft eine andere, die sich oft mit ihr kreuzt, ja zuweilen in ihr zu verschwinden scheint, und doch im Grunde so stark von ihr abweicht, wie die gebräunte Haut unserer Antipoden von dem Weiß unserer Frauen. Aber wie die schönen Exemplare der einen Rasse sich mit den schönen der anderen nicht lediglich als Wertmessungen vergleichen lassen, sondern Gegensätze bilden, starke Kontraste reiner Farben, an denen das Auge sich freut, so treibt auch den Betrachter dieser Strömungen der Gegensatz nicht zu einer persönlichen Entscheidung zwischen der einen oder der anderen, sondern zum Genuß der Mannigfaltigkeit dieser Komplementärerscheinung.



MAURICE DENIS, NACH EINEM HOLZSCHNITT
AUS „L'IMITATION DE JESUS CHRIST"

GAUGUIN UND SEIN KREIS



PAUL GAUGUIN

C'est là que j'ai construit mon âme
Dites, serai je seul avec mon âme?
Mon âme, hélas, maison d'ébène,
Où s'est fendu sans bruit, un soir
Le grand miroir de mon espoir.
Verhaeren.

Die Kunst, die in Denis lebt, ist, wie wir sahen, keine Reaktion, sondern eine organisch bereicherte Fortsetzung der klassischen Bewegung. Das revolutionäre Element lag in der Schule von Pont-Aven, die vor Denis ihre Gerüste baute; aber, wie hoffentlich gezeigt werden kann, war auch sie im wesentlichen nur eins der vielen Mittel, um eine der geschlossenen Komposition dienende Malerei und Skulptur zu kräftigen. Auch sie läuft, sei es in ihren unmittelbar Beteiligten oder den direkten Nachfolgern, in das große Bett der französisch-hellenischen Formensprache zurück, nachdem sie den Starken wie Denis geholfen, ihre Aufgabe so reich wie möglich zu lösen, und andere wie Maillol aus banalen Banden zu starken Formen gerettet hat.

Reaktionen entstehen, wenn die Mittel einer Schule in Hände gelangen, die nichts damit anfangen können. Es gehörte in diesem Fall, wo es sich um die mächtige, gesunde Lehre der Impressionisten handelte, ein besonders glückliches Abenteuer dazu. Gauguin hat es vollbracht.

Sein Vater, ein Pariser Zeitungsredakteur, ein geborener Bretone, war früh auf einer Reise nach Lima gestorben[1]. Seine Mutter, eine Tochter der Kreolin Flora Tristan, der ersten Frau, die sozialistische Bücher schrieb, Freundin Proudhons, hatte in Peru das Licht der Welt erblickt. Mit vierzehn Jahren brannte ihr der Junge durch und ließ sich als Matrose anwerben. Jahrelang blieb er zwischen Wasser und Himmel. Etwas von dieser Abenteuersucht hat ihn nie verlassen. Er ist sein Leben lang ein Robinson Crusoe geblieben und hat dem Roman eine Auslegung gegeben, die der Erfindung des alten De Foë ein neues, ergreifendes Gesicht gibt.

---

[1] Siehe die Biographie von Ch. Morice im Mercure de France. Octobre 1903.

Nach Paris zurückgekehrt und ernstlich ermahnt und gewillt, einen vernünftigen Beruf zu ergreifen, wird er bei einem bekannten Bankier Beamter. Er zeigt zum zweitenmal eine überraschende Fähigkeit, sich überall zurecht zu finden und verdient eine Menge Geld[1]. Alles wies darauf hin, daß Frankreich einen braven Bourgeois mehr zählte. Er war verheiratet, hatte Kinder und führte ein exemplarisches Dasein. Da findet er eines Tages die Natur wieder, diesmal in der Kunst. Er sieht Bilder, die von der Sehnsucht nach Sonne, Wasser, Erde handeln, und entdeckt darin einen Widerschein seiner eigenen natürlichen Empfindungen vor der Landschaft. Er geht zu den Autoren, zu Pissarro und Guillaumin, findet einfache, warme Menschen, erzählt ihnen von seinen Reisen, sie erzählen ihm von ihrer Kunst. Er probiert einmal, ob er das nicht auch kann, und während die Woche seinem Beruf gehört, malt er des Sonntags bei den Freunden. Wie van Gogh hat auch Gauguin erst als Dreißiger angefangen. Als er 1880 zum erstenmal ausstellte, war er zweiunddreißig[2]; es waren schlecht und recht gemalte Landschaften à la Pissarro. Aber schon im nächsten Jahre brachte er neben ähnlichen Landschaften eine Studie des Nackten, eine Frau im Profil auf einem Divan, ihr Hemd flickend, von der Huysmans schrieb, daß noch kein Maler „une note aussi véhémente dans le réel“ gegeben hätte[3], und eine Holzstatuette, die den Kritiker des Symbolismus gotisch berührte.

Von jetzt an ändert sich die Richtung. Wie Mirbeau schon frühzeitig richtig erkannte, war die Auslösung Gauguins um so heftiger und schneller, je langsamer die Vorbereitung gewesen war. Es ist derselbe Fall wie bei van Gogh, nur fehlt ihm das starke Bauernblut des Holländers, es ist vermischtes Pariser Blut. Die Reaktion trieb ihn gerade gegen die Richtung, von der er ausgegangen war, gegen den neueren Impressionismus. Er begann in Manet etwas in der Art anderes, Ursprünglicheres zu sehen als in Pissarro und Monet. Guillaumins charakteristische Figuren schienen ihm trotz ihrer Stärke eine Schwächung der Manetschen Gestaltung, und hinter Manet suchte er den figürlichen Kern, der in den Bildern, wie in einem Spiegelbild erscheint. Degas machte auf ihn den entscheidenden Eindruck, sowohl mit seiner systematischen Verteilung großer Farbenflächen als vor allem mit seiner starken Zeichnung. Gauguin lernte hier die Fähigkeit, sich durch das Dekor persönlich auszudrücken. Auch die Versuche in der Plastik, die Degas gerade Anfang der achtziger Jahre ausstellte — und die er übrigens heute nach mehr als zwanzigjähriger Unterbrechung wieder aufnimmt — mögen den Jüngeren bestimmt haben.

Gauguin suchte Degas zu vereinfachen. Auf diesem Wege gelangt man leicht zum Durst nach starken äußeren Reizen. Die üppigen Länder, die er als See-

[1] Morice erzählt, daß er in allen Sätteln gerecht war und in jeder Fertigkeit ein Mittel sah, sich vor seinen Zeitgenossen auszuzeichnen. So war er nicht nur ein glänzender Maler, Bildhauer, Keramiker, Dichter und Redner, sondern ein hervorragender Fechter und Billardspieler, und es geschah, daß er diese Fertigkeiten gleichwertig beurteilte.

[2] Er ist am 7. Juni 1848 in Paris geboren.

[3] Huysmans über die Exposition des Indépendants 1881 (abgedr. in l'Art Moderne, Paris, Stock), eine ausführliche, begeisterte Hymne auf Gauguin, die zweifellos die große Zukunft des Künstlers erkennt und nur darunter leidet, auf Kosten des Erzfeindes Courbet vom Stapel zu gehen. — Im nächsten Jahr hatte sich übrigens die Begeisterung schon beruhigt. (S. Appendice in l'A. M.)

mann gestreift, kamen ihm in den Sinn. Alles was Pissarro und Monet machten, dünkte ihm gekünstelt neben den Farben, die er in der Erinnerung hatte. Sie waren zweifellos aufrichtig, folglich lag es an dem Modell. Und so trieb ihn 1886 die „obéissance au génie intérieur“, von der Roger Marx sprach [1], nach der Bretagne. Hier sah er, was van Gogh in Holland gefunden hatte, einfache, groß geformte Menschen und eine unverdorbene Natur. Er malte seine ersten Bauern, seine ersten eigenen Landschaften, aber die Persönlichkeit tastete auch hier noch im impressionistischen Fahrwasser; er fand nur Nüancen, um den Unterschied mit den andern zu zeigen und verzweifelte, es je ebenso gut wie sie zu können. Wieder erhoffte er von einer Änderung des Vorbildes Besserung seines Ausdrucks; er unterbricht die Bretagner Zeit 1887 durch eine Reise nach Martinique. 1888 kam er zurück, die Augen voll von Bildern, die er kaum zu gestalten vermochte. Seine Freunde feierten ihn in der Ausstellung bei Boussod & Valadon. Eins der schönsten Gemälde dieser Zeit besitzt Roger Marx: La Baignade, zwei nackte Gestalten in einem zauberisch schönen Waldinterieur (aus dem Jahre 1887). Gauguin hatte eine neue Welt gesehen, neue Farben und Formen und empfand eins mit Sicherheit, daß ihm alles andere, nur nicht die Reflexkunst Pissarros, das Abmalen von der Natur nutzen konnte. Jetzt entschied er sich endgültig für Cézanne und Manet, dessen Olympia er gegen 1888 in seiner Weise kopierte.

Um diese Zeit etwa fällt die Reise nach dem Süden Frankreichs. van Gogh hatte endlich erreicht, daß der Freund, den er 1886 in Paris gefunden hatte, nach Arles zu ihm kam. Das Zusammentreffen dieser beiden Einsamen, beide in dem psychologischen Moment ihrer Entwicklung, mußte zu einem Drama werden, dessen äußere Umstände von den Temperamenten bestimmt wurden, aber dessen innere Vorgänge womöglich noch packender gewesen sein mögen. Es schloß mit der entsetzlichen Katastrophe, die Gauguin selbst berichtet hat, nicht ohne der Erzählung eine Nüance seiner Hidalgomanier zu geben, die man ihm schwer verzeiht [2].

Künstlerisch soll, nach Gauguins Meinung, van Gogh am meisten von diesem Zusammentreffen profitiert haben. Aber die Mitteilung, daß Vincent damals noch in vollem Neoimpressionismus war, aus dem Gauguin ihn „rettete“, muß mit einiger

[1] Voltaire, 20. Februar 1891. Siehe auch die Aufsätze von Marx in der Revue Encyclopédique vom 15. Sept. 1891 u. a. und namentlich die Studie über Gauguin in der No. dieser Zeitschrift vom 1. Febr. 1894 mit einigen mäßigen Abbildungen. Endlich die Aufsätze Mirbeaus und namentlich Auriers, die in den bereits zitierten „Oeuvres Posthumes“ gesammelt sind (Le Symbolisme en peinture und Les Peintres Symbolistes).

[2] van Gogh wurde durch das Zusammenleben mit dem Freund, mit dem er wohl in vielen Dingen nicht übereinstimmte und dessen Art ihm, abgesehen von der Kunst, so entgegengesetzt war wie möglich, zu einem seiner schwersten Wahnsinnsanfälle getrieben. Eines Abends, so erzählt Gauguin in einem an Fontainas gerichteten Manuskript der letzten Zeit, warf er in der Kneipe dem Freund das Glas an den Kopf. Gauguin wich aus und bedeutete am anderen Morgen dem Reumütigen, daß er vorziehe, Arles zu verlassen und dies dem Bruder Théodore mitteilen werde. Vincent sagte nichts, aber am Abend ging er auf offener Straße mit einem Rasiermesser auf Gauguin los. Dieser verstand ihn zu bändigen. van Gogh ging nach Hause und schnitt sich das Ohr an der Wurzel ab, verband sich ordentlich und lieferte das Fragment in einem Hause der Nachbarschaft ab. Gauguin schlief die Nacht in einem Hotel und fand am anderen Morgen das Haus des Freundes von einer Volksmenge belagert, die den Vorgang erfahren hatte. Er wurde des Mordes bezichtigt, sorgte dafür, daß ein Arzt geholt wurde und reiste ab. van Gogh kam ins Hospital und ging dann ins Irrenhaus von Arles.

Vorsicht aufgenommen werden. Für Gauguin, der immer die glatte Fläche bevorzugte, mag die ganz willkürliche Teilung van Goghs, d. h. sein Pinselstrich, schon als zu Seurat gehörig erschienen sein, während sie in Wirklichkeit van Goghs Ausdrucksmittel höchst persönlicher Art war. Es ist wenigstens kaum anzunehmen, daß Vincent noch in Arles in dem höchst relativen Neoimpressionismus der Pariser Zeit gearbeitet hat, denn dieser fiel, sobald ihm der Süden das Gelb brachte.

Wahrscheinlich haben beide sich gegenseitig gegeben, vielleicht am meisten dadurch, daß sich ihre Eigenart durch die tägliche Reibung der unvermeidlichen Widersprüche festigte und jeder mit größerer Bestimmtheit seinen Weg erkannte. van Gogh hat übrigens immer dem Älteren die größte Verehrung bewahrt. Es ist typisch für ihn, daß er Gauguin in einem Brief kurz vor seinem Tode mit Maître anredete — vielleicht liegt darin mehr Größe der Gesinnung als wir heute vermuten — und es ist ebenso bezeichnend für Gauguin, daß er sich später nicht enthalten konnte, dieses Detail in einem Brief an Morice zu zitieren.

Jedenfalls entstanden kurz nach oder während des Aufenthalts in Arles die koloristisch bedeutendsten Bilder der europäischen Zeit Gauguins, so der merkwürdige gelbe Christ, den heute Schuffenecker besitzt, u. s. w., in denen sich gleichzeitig die Gauguinsche Synthese immer deutlicher entwickelte. Er ging von Arles wieder in die Bretagne, und hier sammelte sich bald ein Kreis von Anhängern um ihn, der zur Schule wurde und ihm wohl auch half, das Leben zu fristen, soweit nicht der brave Théodore van Gogh dafür sorgte.

War es seine beschränkte Lage oder fühlte er trotz allem Zuspruch und vielseitiger Anregung, daß er hier nicht fertig zu werden vermochte? Er litt an Europa und sehnte sich in die Tropen zurück. Seine Freunde hatten Mitleid mit ihm. Durch die Vermittlung von Maurice Denis und Lugné-Poë wurden die Dichter des modernen Symbolismus auf ihn aufmerksam, die Verlaine, Moréas, Aurier, Charles Morice, Retté, Stuart Merril, Julien Leclerc u. s. w., die in dieser Malerei eine seltene Wiederholung und Erfüllung ihrer geheimsten Absichten entdeckten. Die Verbrüderung der Dichter und Maler, die nachher in dem Théâtre d'Art, für das Bonnard, Sérusier, Vuillard, Maurice Denis die Dekorationen malten, so schöne Feste feierte, wurde damals geschlossen. Am 21. Mai 1891 veranstaltete man im Vaudeville, dessen Foyer Bilder von Gauguin schmückten, zu seinem und Verlaines Gunsten eine Vorstellung. Verlaine, Catulle Mendès, Charles Morice gingen in Szene; Maeterlincks L'Intruse erlebte die Première, Garnier sagte den Raben Edgar Poës in Mallarmés Versen. Der Erlös des Abends deckte die ersehnte Reise nach Tahiti.

Seitdem ist Gauguin in Europa kaum mehr als zu Besuch gewesen. Im April 1891 hatte er es verlassen, im September 1893 kam er wieder, brachte den Dichtern das schöne Buch Noã Noã[1] und den Malern die prachtvollen Bilder, die Durand-Ruel im November desselben Jahres ausstellte. Der Erfolg war Null. Das Publikum und zumal die Kundschaft Durand-Ruels fand die Bilder aller-

[1] Erschien zuerst in der Revue Blanche, dann als Buch im Verlage der Plume. Morice hat die Erzählung Gauguins mit Gedichten geschmückt.

höchstens kurios, kurios wie ihren Autor, der in seiner auffallenden Tracht, der blau und gelb gestickten Weste, den schweren Ringen an den Fingern und dem eigenhändig geschnitzten feierlichen Stock, dazu mit seinem Hidalgostolz in dem groben Gesicht, überallhin nur nicht auf den Boulevard gehörte. Der Schlag traf Gauguin empfindlich. Er hatte in Tahiti im Geiste die ganze Welt zu seinen Füssen gesehen, wie in Pont-Aven den Kreis seiner Schüler. Es zeigte sich, daß er die Welt nicht mal so abstieß wie er, wenn der ungeteilte Triumph ihm versagt bliebe, gewünscht hätte. Er interessierte nicht.

Im Februar 1895 veranstaltete er eine Vente im Hotel Drouot. In dem Katalog figurierte als Vorrede der Brief August Strindbergs, in dem er ablehnt, die von Gauguin erbetene Einführung zu schreiben, und die Antwort Gauguins. Strindbergs wohlgewählte Worte verhüllen kaum die Gleichgültigkeit des Dichters. Das Vitzliputzlihafte der Gauguinschen Szene könnte ihn reizen, denn auch er fühlt „das ungeheure Bedürfnis, zum Wilden zu werden und eine neue Welt zu schaffen", aber die Gauguinsche Welt ist nicht die seine. „Zu sonnig für mich," schreibt er, „der das Clair obscur liebt. Und Ihr Eden bewohnt eine Eva, die nicht mein Ideal ist — denn wahrhaftig, auch ich habe ein Frauenideal oder zwei." Der Literat läßt sich nicht unterdrücken, auch nicht die Frage, wer von beiden der Barbar ist: Der differenzierte Schriftsteller, dem jede Beziehung zur Kunst fehlt oder der nach Formen ringende Maler. Gauguins Antwort stellt die Diskussion auf das rechte Niveau, und der Sinn seiner Worte ergreift sonderlich, wenn man des Dichters gedenkt, an den sie sich richten: „Ihre Zivilisation ist Ihr Leiden," sagt er, „meine Barbarei ist für mich ein Gesunden. Die Eva Eurer zivilisierten Vorstellung macht uns fast alle weiberfeindlich; die alte Eva, die Sie in meinem Atelier erschreckte, wird Ihnen vielleicht einmal weniger bitter sein. Meine Welt, die Euch unwirklich erscheint, habe ich vielleicht nur andeuten können. Von der Skizze bis zur Verwirklichung des Traumes ist es weit. Aber schon die Andeutung dieses Glücks ist wie ein Vorgeschmack der Nirvana. — Allein die Eva, die ich male, kann nackt vor unseren Augen wandeln. Die Eure wäre in diesem natürlichen Zustand immer schamlos und, wenn sie schön ist, die Quelle von Schmerz und Übel. . . ."

Wir fangen heute an, den tieferen Sinn dieser Worte zu verstehen. Damals, vor noch nicht zehn Jahren, verhallten sie klanglos. Die Auktion im Hotel Drouot brachte Spottpreise. Gauguin sehnte sich in das gelobte Land zurück und war froh, als ihm Carrière unter dem Vorwand einer staatlichen Mission billige Überfahrt verschaffte. Seitdem hat ihn Europa nicht wiedergesehen.

* * *

Gauguin ist im engeren die Fortsetzung des Exotischen in Frankreich über Degas und Lautrec hinaus, im weiteren eine unendliche Ausdehnung der künstlerischen Grenzen überhaupt. Eine Fortsetzung ins Barbarische, wenn man will, da er Gesichter macht, die wir nicht zu den unsrigen rechnen, da er sich nicht

an die fremde aber anerkannte Tradition hält, die Japan uns brachte, da er in und mit Formen handelt, deren Stammbaum noch nicht in unseren Museen notiert ist. Man kann ihm vorwerfen, daß er um jeden Preis etwas anderes wollte. Er beschreibt in Noä Noa, wie er sich zuerst bei den Europäern in Tahiti aufhielt, dann in das Land zog, wo sie seltener hinkommen, zuletzt ganz in die Wildnis ging, er allein in einer paradiesischen Natur. Hier gewinnt er den Mut, sich eine Frau zu nehmen; und zwar nicht die Titi, die Geliebte der Europäer, sondern die keusche Tehura, die nie einen weißen Mann gesehen. Mit ihr teilt er die Hütte. Während sich im Hintergrund die ewig gleiche Geschichte der Eroberung der Insel unter das, was europäische Kultur genannt wird, abspielt, entwickelt sich hier eine Idylle. Tehura weiß nichts von ihm, er nichts von ihr; das Geschlecht bringt sie näher. Er erzählt ihr so viel als er kann. Das Kind hört ihm ruhig zu, und er bewundert das Schweigen. Erst nachdem er sich ganz ausgeschüttet hat, erzählt sie ihm und füllt den alten leeren Europäer langsam mit dem Wissen, den Legenden, der Poesie — dem Genie der Maories. Sie beginnen sich zu lieben. — Eines Tages zieht er mit den Nachbarn zum Fischfang. Er hat Glück, und die Nachbarn scherzen; wem der Thunfisch in den Angelhaken beißt, dem ist zu Hause die Vahina untreu.... Er denkt nicht viel daran, lacht mit den anderen, aber wie er nach Hause kommt, plagt ihn der Zweifel. Tehura ist wie immer; er erschrickt über sein Alter neben ihren fünfzehn Jahren, und schließlich gesteht er, was die Fische gemeldet haben. Sie antwortet kein Wort, erhebt sich langsam und schleicht leise an die Tür, um zu sehen, ob niemand hört, und dann kommt sie vor ihn und betet mit lauter Stimme zu Taaroa um Rettung. Er erstarrt vor dieser nackten Majestät, und während sie ihn anfleht, er möchte sie schlagen, weil sie ihm so schlechte Gedanken eingegeben, sinkt er auf die Kniee, und beide beten zusammen die tiefen Gebete der Heiden.

Das Buch ist nicht nur eine in der zeitgenössischen Literatur schlechterdings alleinstehende Dichtung, eine Legende von homerischem Gepränge, sondern auch die Geschichte der Kunst Gauguins. Sie klingt hier dem Europäer willkommener, als in der Malerei des Künstlers von Tahiti. Das Gedicht gibt sich in unserer Sprache, und die farbigen Episoden mit ihren vokalreichen Namen dienen unserer Freude an der Pracht, ohne uns in fremde Formen zu zwingen. Der Geist ist europäisch, ja nichts spricht hier entschiedener für den Europäer als diese Gauguinsche Europaflucht.

In der Malerei aber scheint dieselbe Flucht an Grenzen der Darstellung zu gelangen. Hier ist es nicht mehr der Märchenerzähler, der in unserem Kreise weilt. Der Zauber will uns nötigen, uns selbst in diese fernen Gebilde einzuschiffen und unsere Nahrung mit den Wilden zu teilen. Da regt sich das Mißtrauen gegen das Ungewisse, und die liebe Gewohnheit umfängt mit Inbrunst die alte Langeweile. Keiner der Zuhörer des Märchens, so gerührt er war, glaubte ernsthaft an diese merkwürdige Geschichte, ja, das Bewußtsein in dem alten Schaukelstuhl Europas dabei zu sitzen, erhöhte noch die Rührung. Jetzt wehrt man sich entschieden. Auch wenn da draußen ein Nirwana lacht, etwas, das ein-

gestandenermaßen höchst bekömmlich wäre, auch wenn da Reize winken, die wir nicht haben und wohl haben möchten, Dinge, die ganz vernünftigerweise bei uns sein könnten, wenn dies und jenes anders wäre, die früher, vor undenklichen Zeiten, auch bei uns gewesen sein sollen, als wir noch selbst Barbaren waren . . .

Wie Strindberg denkt heute jeder, auch der mutigste Gebildete, der sich seine Kultur in der Literatur geholt hat. Das Clair obscur ist seine liebste Nahrung, Zwielichttaten, die eine Veränderung der Beleuchtung wechselt, deren Sinn begeistert, aber dunkel bleibt. Kommt dann mal einer, der das Dunkel durchbrechen möchte und Elemente bringt, die noch unberührt von der langen Gewohnheit behender Finger, ungebrochen im Glanz ihrer Natur strahlen, so legt man verdrießlich die Hand über die Augen und urteilt über das, was man zwischen den Fingern hindurch wahrzunehmen glaubt. Natürlich bleibt dann nur das Detail, an das sich die Kritik so leicht und gern anklammert. Die Schönheit hat man zugedeckt.

Denn alles, alles, was Gauguin je gemacht hat, ist schön, mag man es Fragmente nennen, mag man sich den gegenständlichen Sinn nicht immer erklären können, mag man bedauern, daß an manchen großen Panneaux die Harmonie von Farbe und Linie nicht immer so rein und stark erscheint, wie auf den unendlich einfacheren van Goghschen Gemälden, immer werden die höchsten Sphären des Schönen gestreift. Redon hat zuweilen Leonardo erreicht, nur in Sekunden, und auf einer Stelle, die nicht die Handfläche deckt — ist nicht das schon wert, ihm ein Denkmal zu errichten? Herr G. Fayet in Béziers besitzt einen Gauguin, die Oberkörper dreier „Wilden“ [1], so unbegreiflich schön zusammengestellt, von einer solchen Reinheit der Linie, einem so genial abgewogenen Ausschnitt auf dem Grunde und von so herrlicher Farbe, daß man glaubt, ein Giotto wäre lieblicher, griechischer wieder auf die Erde gekommen. Die Grazie, die er auf seiner Insel fand, ließ ihn durch irgend einen unbegreiflichen Zusammenhang für die Darstellung des nackten Leibes in der Natur nicht Motive, sondern Mittel finden, die uns wie neu erscheinen, neu, weil wir so naiver Lösungen sehr reich ausgestatteter Maler längst entwöhnt sind. Dieser Mensch, der nichts bei sich hatte in der Wildnis als seine Augen, sah sich in eine Formenordnung hinein, mit der nur in ganz großen Glanzzeiten die Menschen auf die Welt kommen. Zugegeben, daß diese Harmonie zuweilen nur angedeutet wurde. Hätte er mehr gegeben, so ständen wir heute vor einem schlechterdings klassischen Künstler. Sehr oft ist seine Angst vor Europa zu Extremen geworden, wo die Kraft ihn verließ; er war immer nur Autodidakt, und wir sind verwöhnte Herren in gewissen Kleinigkeiten.' Seine Flächen erscheinen uns zuweilen gerade da matt, wo der Pinsel mit Keulen arbeiten müßte. van Gogh war genial, als er eine Zusammenarbeit mit dem Freunde wünschte; er dachte an diese von größter Kühnheit gerahmte Müdigkeit der Fläche. Aber aus dieser Mattigkeit entspringen zuweilen so zarte, halb verblichene Reize, daß man froh ist, zu haben, was man hat.

---

[1] Hier abgebildet.

Gauguin konnte alles. Er war ein großer Lithograph[1]; auch seine Serien malen einen wundervollen Delacroix in Schwarz auf gelber Fläche; ein großer Bildhauer und ein geschickter Töpfer. Wo er mit der Plastik arbeitet, verdoppelt oder verzehnfacht sich die Gefahr, die Synthese in das Barbarische zu treiben. Dabei verleitet ihn die Perversität des Europäers zuweilen, das Primitive so wild und schreckhaft als möglich zu machen.

Gauguin blieb sein Leben lang ein großes Kind, das sich mit allen nur erdenklichen Mitteln zu einer Ausnahmeerscheinung machen wollte, mehr aus einem tiefen, phantastischen Ehrgeiz, dem daran lag, vor seinen eigenen Augen merkwürdig zu sein, als der anderen wegen. Das trieb ihn, allen Einfällen, die dieser Autosuggestion nützen konnten, zu folgen. Der Künstler in ihm sorgte instinktiv für das andere. Den verfehlten Ausnahmen stehen viele prachtvolle Sachen gegenüber, wie das große Relief bei Schuffenecker „soyez amoureuses, vous serez heureuses" aus dem Jahre 1888 mit herrlichen Details, und die späteren und harmonischeren Füllungen bei Fayet, von denen hier eine abgebildet ist, die den entzückendsten Reiz ausstrahlen, wenn man sich entschließen kann, die Augen allein gewähren zu lassen.

Alle Skulpturen Gauguins sind in Holz oder Keramik. Er mußte alles selbst machen, und selten zeigen Skulpturen so wie seine Holzflächen die Freude des Künstlers, das Material mit jedem Druck der Hand zu beleben. Die Augen gleiten darüber, ohne einzusinken, und arbeiten nicht, sondern werden sanft geschmeichelt.

In den Fayencen, deren Technik er von Chaplet lernte, ist das Gute seltener. Hier erscheint er zuweilen gar nicht als der Barbar, sondern als Pariser Bibelotkünstler eines exotischen Genres. Ein großer Teil der früher fast einzigen Sammlung Schuffeneckers ist böser Kram. Das Beste haben sich die beiden Gauguin-Sammler, Fabre und Fayet, herausgefischt; schöne ruhige Flächen, wo die Reflexe mit den Bewegungen harmonieren und an den richtigen Stellen sitzen.

Das Werk Gauguins ist sehr groß[2], kaum übersehbar, unendlich viel mag verloren gegangen sein. Mancherlei mag die Hütten seiner Freunde in Tahiti schmücken, wo das Katalogisieren aufhört. In Paris gibt es außer Vollard noch immer keinen einzigen Händler, der sich ernstlich für ihn interessiert. Die Liebhaber, wenige Ausnahmen abgerechnet, stört er. Den Exotismus würden sie gelten lassen, aber das gar nicht Exotische, sondern Ureuropäische, das der

---

[1] Eine eingehende Würdigung dieser Seite Gauguins findet sich in dem Bändchen bei Bard „Impressionismus". Ich lasse sie daher hier unberücksichtigt.

[2] Schuffenecker schätzt allein 150 Skulpturen. Das Hauptwerk steckt natürlich in den Gemälden. Die bedeutendste Sammlung dürfte heute Herr Gustave Fayet besitzen in Béziers in Südfrankreich, sie umfaßt zwanzig Gemälde, einige Aquarelle, acht plastische Werke, sechs keramische und über zwanzig hervorragende Zeichnungen; auch eine Menge Lithographien, darunter Unica. Auch De Montfreid, der Bevollmächtigte Gauguins und sein bester Freund, selbst ein im kleinen Kreis geschätzter Künstler verwandter Richtung, besitzt in seinem Schloß St. Clément in den südlichen Pyrenäen eine Anzahl von Gemälden etc., und bemüht sich gegenwärtig, den Nachlaß des Künstlers nach Europa zu bekommen. — Ein Marinearzt, V. Segalen, soll in der nach dem Tode Gauguins auf der Insel veranstalteten Auktion einen großen Teil der rückgelassenen Werke erworben haben. — In Paris außer bei Schuffenecker schöne Sachen bei Fabre, Manzi, Saincère, Roger Marx, Degas, Rouart; bei den Händlern G. & J. Bernheim und vor allem bei Vollard. — Manches dürfte auch bei der in Dänemark lebenden Witwe sein. Von Museen rühmt sich bis heute nur das Folkwang Museum in Hagen, Gauguin zu besitzen, und zwar fünf Gemälde aus allen Zeiten, darunter mehrere bedeutende Bilder, namentlich das am Schluß dieses Kapitels erwähnte „Contes barbares". — Bei dem Grafen Kessler in Weimar die berühmte liegende Tehura (aus Noa Noa), von der seiner Zeit die Estampe Originale eine Lithographie brachte.

großen Fläche, nicht dem Rahmen dient, ist den wenigsten Europäern willkommen. Selten hat er für den Amateur geschaffen. Was er brauchte, verlangte G. A. Aurier vergeblich: Des Murs! Des Murs! Donnez lui des Murs!

Gauguin starb am 9. Mai 1903 auf der Insel Dominique[1].

Damit ging der europäischen Kunst nicht nur ein wundervoller Künstler verloren, dessen meiste Werke stets verborgen bleiben werden, sondern auch ein tiefer Beobachter ihres Treibens, der durchaus nicht die Verbindung zwischen sich und der europäischen Kultur durchschnitt, sondern seine Muße in dem Urwald seiner neuen Heimat vorteilhaft benutzte, um über die alte nachzudenken. In seinen Schriften, die mir vielleicht einmal vergönnt sein wird, herauszugeben, spricht sich einer der

[1] Dies ist das Datum, das dem Vertreter Gauguins, Montfreid, durch eine kurze offizielle Note von dem „Administrateur par intérim des Iles Marquises" mitgeteilt wurde. Die Ursache des plötzlichen Todes ist gegenwärtig noch nicht bekannt. Jedenfalls ist er nicht an Lepra gestorben, wie eine auf nichts beruhende Zeitungsnotiz meldete. Montfreid teilte mir mit, daß Gauguin schon lange Zeit krank war, er litt an einer ekzematischen Wunde am Bein, Konsequenz eines Knochenbruchs, den er sich in der Bretagne zugezogen hatte. Da sein Tod plötzlich erfolgte, dürfte eine seinen Freunden bekannte Herzaffektion, die durch übertriebenen Nikotingenuß schlimmer wurde, den Ausschlag gegeben haben. Aus dem letzten Brief Gauguins, datiert vom 27. April, also wenige Tage vor dem Tode, den mir der Adressat, Herr G. Fayet, freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, geht hervor, daß der Künstler groben Belästigungen seitens der französischen Verwaltung der Insel ausgesetzt war. Ich gebe hier die Stellen im Original.

„A la suite de faits scandaleux de l'administration j'ai écrit au gouverneur. Cette lettre m'a valu une condamnation à trois mois de prison et mille francs d'amende. Je vais faire appel devant le tribunal de Papeete. Mais que de frais! ... Il sera dit que je passerai ma vie à tomber et à me relever pour retomber encore ....

Ces préoccupations et ces tracas m'auront la vie à bref delai .... (Über diese Verurteilung s. unten die Notiz.)

Damit stimmt der Brief an Charles Morice überein, ebenfalls vom April 1903 (veröffentlicht im Mercure de France, Oktober 1903, S. 105), der gleichzeitig ein typisches Selbstbekenntnis Gauguins enthält:

„Ich liege am Boden, bin aber noch nicht geschlagen. Der Indier, der zu seiner Qual lächelt, ist nicht besiegt. Du irrst, wenn du mal gemeint hast, daß ich mich mit Unrecht für einen Wilden halte. Ich bin Wilder, und die Zivilisierten fühlen es, denn in meinem Werk ist nichts, was zur Verwirrung treiben könnte, als dieses von mir selbst unabhängige Wildentum. Es ist deshalb unnachahmlich. Jedes Menschenwerk ist eine Erklärung des Menschen. Daher zwei Arten Schönheit: eine kommt aus dem Instinkt, die andere aus der Arbeit. Die Vermischung beider — mit den Modifikationen, die sie zur Folge hat — bringt den großen, sehr komplizierten Reichtum hervor. Die Kunstkritik hat ihn zu entdecken. ... Das große Wissen Raphaels hindert mich nicht einen Augenblick, auch in ihm als Wesentliches den Instinkt des Schönen zu entdecken. Raphael ist schön geboren. Alles andere bei ihm ist nur Modifikation.

Die Physik, die Chemie und überhaupt das Naturstudium haben in der Kunst eine Epoche der Verwirrung hervorgerufen, und man könnte sagen, daß die Künstler, aller ihrer Wildheit beraubt, sich in alle möglichen Wege verirrt haben, um die produktiven Elemente zu finden, die sie nicht mehr in sich haben. Sie handeln nur noch in ungeordnetem Haufen und sind ängstlich, wie verloren, wenn sie sich allein fühlen. Man darf nicht jedem die Einsamkeit empfehlen, denn man muß die Kraft haben, um sie zu ertragen und allein zu handeln. Alles, was ich von anderen gelernt habe, hat mich gehindert. Allerdings weiß ich wenig, aber dies wenige ist von mir. ..."

Einige, wohl mit Vorsicht aufzunehmende Details über seine letzte Zeit brachte die Toulouser Zeitung „La Dépêche" vom 1. Oktober 1903 aus der Feder M. A. Leblonds. Dem anarchistischen Charakter der Zeitung entsprechend wird Gauguin als Revolutionär geschildert, der gegen Staat und Religion immer offener kämpfte. Auf den Markesasinseln, wohin er sich von Tahiti zurückzog, hatte er mit dem dortigen Bischof arge Tänze. Er hielt die Eingeborenen, die auf ihn schworen, da er unter ihnen lebte, ab, in die Schule und Kirche zu gehen, und als der Bischof ihn darauf verklagte, malte ihn Gauguin in wenig schmeichelhaften Attituden. Wahrscheinlich ist, daß Gauguin durch Vielweiberei das Ärgernis der Geistlichkeit erregte. Dieser Bischof soll die nachgelassenen Werke Gauguins zerstört haben. — Vergl. auch dieselbe Zeitung vom 10. Oktober desselben Jahres, in der Daniel de Montfreid gewisse Details des Leblondschen Nekrologs bestreitet, zumal die satirischen Bilder, und in scharfer Weise gegen die „flibustiers" der Kolonien vorgeht, denen Gauguin unbequem war. — Der Aufsatz in der Revue universelle vom 15. Oktober 1903 enthält eine Menge Irrtümer. Die sicherste Quelle dürfte bisher die ausführliche Studie von Montfreid sein, die im Dezemberheft 1903 der kleinen Zeitschrift L'Ermitage erschien. Hier ist auch der Unfall beschrieben, an dessen Folgen Gauguin vermutlich gestorben ist. Nach seiner ersten Rückkehr aus Tahiti nahm er in Frankreich eine Mulattin als Modell, mit der er in die Bretagne ging. Eines Tages, auf einem Spaziergang, begegneten ihnen ein paar Matrosen, die über die Mulattin freche Redensarten fallen ließen. Gauguin verbot ihnen den Mund, es kam zu einer Schlägerei von zwölf gegen einen, bei der Gauguin den kürzeren zog. Ein Tritt mit einer Holzpantine brach ihm das Bein an einer unglücklichen Stelle. — Diese Erfahrung, die ihm symbolisch geworden sein mag, brachte Gauguin vollends dazu, Europa den Rücken zu kehren. — Erst in seinen letzten Briefen, als die Krankheit überhandnahm, kommt die Sehnsucht Gauguins nach Europa zum erstenmal zum Vorschein. Der Gesunde hat sich bei den Wilden immer glücklich gefühlt.

seltenen Menschen aus, die ganz Harmonie sind, bei denen das Lückenhafte, Disharmonische im einzelnen die größere Harmonie einer die ganze Existenz — nicht nur die individuelle künstlerische Äeußerung — umfassenden Betätigung spiegelt. Seinen Schriften ist es gegangen wie seinen Bildern. Die wenigsten sind zu uns nach Europa gekommen. In den kleinen französischen Blättern der Hauptstadt Papeete auf Tahiti, „les Guêpes“ und dem „Indépendant“, veröffentlichte er revolutionäre Aufsätze satirisch-politischen Charakters. Europa, wie es von der französischen Regierung der Kolonien und den französischen Missionen repräsentiert wurde, war für Gauguin die Bête noire. Der Geist seiner Großmutter, die für die Schwarzen gewirkt hatte, eine tiefe Instinktgemeinschaft mit der dunklen Rasse, die ihm im Blute lag, ließ ihm jeden europäischen Einfluß, zumal die europäische Beamtenwirtschaft, verderblich erscheinen, und er spottete darüber, wo er konnte. Daneben finden sich in den Blättern, zumal in dem „Sourire“, das er 1899 bis 1901 zuweilen herausgab, freie Dichtungen, die wert wären, aufgehoben zu werden[1].

In Frankreich erschien sein Name nur ganz selten in den Organen der künstlerischen Jugend. Kurz nach seinem Tode sandte mir De Montfreid das letzte, vom September 1902 aus Atuana datierte Manuskript Gauguins, das ich hier auszugsweise zum erstenmal veröffentliche, eine Art künstlerischen Testamentes, das seine ganze Ästhetik mindestens andeutet und an Beispielen klärt.

Viele Absätze drehen sich um die ewige Frage der richtigen Zeichnung.

... Le Giotto connait-il la perspective? La connaissant pourquoi n'en fait-il pas usage?

Nous nous demandons pourquoi l'Infante de Velasquez n'a-t-elle que des épaules factices et pourquoi la tête ne s'emmanche pas dessus — et que cela fait

---

[1] Das Exemplar „Le Sourire“, das mir vorliegt, enthält mehrere Nummern des kuriosen Organs, die Gauguin für De Montfreid zusammenheftete und mit einem Leinenband in dem bekannten blau und gelb umgab. Der Text ist zum Teil handschriftlich, zum Teil durch die Lithographie vervielfältigt und mit wenig interessanten Karikaturen illustriert. Das Fragment einer Dichtung gebe ich hier wieder:

Je suis fort et je fais fortune avec ma ménagerie, la plus belle du monde. Tous les soirs devant une nombreuse compagnie (je ne sais si choisie), j'entre dans la grande cage centrale où Brutus, le roi du Désert attend vainement une heure de liberté pour courir follement. Lui seul d'abord, puis d'autres lions; enfin la lionne. Brutalement je les harcèle du bout de ma pique pour les faire rugir, bondir, eux terribles qu'on nomme les fauves, et je me repais de leur odeur. Toute la bête en moi s'assouvit, et la foule m'admire.

Le grand tigre royal arrive seul dans la cage devenue vide; nonchalamment il demande la carresse me faisant signe de sa barbe et de ses crocs que les caresses suffisent. Il m'aime, je n'ose le battre, j'ai peur et il en abuse: je supporte malgré moi son dédain. Et cette peur me rend heureux, tout mon être palpite. Est-il de bonheur sans douleur?

La nuit ma femme cherche mes caresses; elle sait que j'en ai peur et elle en abuse: et tous deux (des fauves aussi) nous menons la vie avec peur et bravoure, avec joie et douleur, avec force et faiblesse regardant le soir à la lueur des quinquets, suffoqués des puanteurs fauves, la foule stupide et lâche affamée de mort et de carnage, curieuse du spectacle horrible des chaines de l'esclavage, du fouet et de la pique, à jamais assouvie des hurlements des patients.

A la sortie mon vieux perroquet (stupidement aussi) dit son mot „as-tu dejeuné, Jacquot?“ à ma gauche la baraque avec animaux savants. L'orchestre fait le plus de bruit possible pour amener la gaieté, deux pauvres pitres, deux hommes Rois de la création, se donnent des giffles, sans colère, des coups de pied. Les singes si instruits ne veulent les imiter.

A ma droite la modeste baraque des mineurs. Les enfants jolis, innocents, entrent là dedans, et regardent de leurs yeux si doux le spectacle (Rejouissance morale). Ce sont des créatures humaines accroupies péniblement dans la demi-obscurité; elles grattent sans trève ni merci la terre noire: noir aussi leur pain rassis. Les bébés émerveillés disent que c'est bien joli: mon perroquet centenaire répète „Jacquot a bien déjeuné“.

Et cette immense foire donne l'image de la vie et de la Société.

bien; tandisqu'une tête de Bonnat s'emmanche sur de vraies épaules, et que cela fait mal.

... Savoir dessiner n'est pas dessiner bien. Examinons cette fameuse science du dessin; mais c'est une science que savent tous les prix de Rome, et même ceux qui ayant concouru sont sortis bons derniers; science que tous sans exception ont appris en quelques années comme de bons moutons conduits par leur berger Cabanel. Science, qu'ils apprennent facilement, sans efforts ...

Sorti de là Besnard savait le clair de la lune et il le chante encore assez facilement. Au debut il le chantait avec du blanc et de la terre de sienne brûlée, puis plus tard en bon chien qui flaire d'où vient le vent il se dit que l'impressionisme, fait par un homme qui sait dessiner, ce serait merveilleux. Le clair de lune a passé par toutes les gammes du teinturier.

Un peintre spirituel à qui on parlait de Besnard comme pour l'intimider dit: „Mais oui, Besnard est un superbe oiseau mais pourquoi vole-t-il avec nos ailes?"

... Un peintre qui n'a jamais su dessiner mais qui dessine bien c'est Renoir ... Chez Renoir rien n'est en place: ne cherchez pas la ligne elle n'existe pas; comme par magie une jolie tache de couleur, une lumière carressante parlent suffisamment. Sur les joues comme sur une pêche un léger duvet ondule animé par la brise d'amour qui raconte aux oreilles sa musique. On voudrait mordre à la cerise qui exprime la bouche et à travers le rire perle la petite quenotte blanche et aiguisée. ...

... Si on examine l'art de Pissarro dans son ensemble malgré ses fluctuations on y trouve non seulement une excessive volonté artistique qui ne se dément jamais mais encore un art essentiellement intuitif de belle race. Si loin que soit la meule de foin, là-bas sur le coteau, Pissarro sait se déranger, en faire le tour, l'examiner.

Il a regardé tout le monde, dites vous! — pourquoi pas? tout le monde l'a regardé aussi mais le renie. Ce fût un de mes maîtres et je ne le renie pas.

Der Aufsatz wendet sich dann gegen eine übrigens nicht bös gemeinte Phrase Gustave Kahns[1], der die Notwendigkeit einer starken Kritik zur Belehrung des Publikums und der Künstler empfahl. Gauguin zeigt, wie oft sich die Kritik geirrt hat, und das gibt ihm Gelegenheit, von seinen Freunden gute Dinge zu sagen.

Cézanne nennt er den „Rembrandt des Pommes". Carrière verteidigt er gegen den Vorwurf, im Dunkel zu ertrinken.

Peut-être que Carrière fatigué de parler à des sourds ne veut plus parler qu'à ses fidèles leur disant: Mettez le sceau sur ce que je vous dis.

Er wendet sich gegen den Originalitätsdusel und meint, daß die Eifersucht der Schriftsteller, das Erstgeburtsrecht ihrer Ideen zu verteidigen, sich auch auf die Maler vererbe, die ihre Originalität pflegen, wie die Frauen ihre Schönheit.

C'est si commode de s'écrier: ah, vous savez, Tartampion récolte le fruit de toutes mes recherches, il m'a volé et je n'ai plus rien.

---

[1] Mercure de France, Octobre 1898.

Comme le tambourinaire de Daudet: „cela m'est venu en entendant chanter le rossignol."

Non, mille fois non, l'artiste ne nait pas tout d'une pièce. Qu'il apporte un nouveau maillon à la chaine commencée, c'est déjà beaucoup.

Sein gesunder Haß wendet sich gegen die Ecole des Beaux-Arts, die, nachdem David die schönen alten Traditionen zerstört habe, eine Professorenkunst, ein Professorenvolapük, aus Rezepten gebraut, zum Ersatz biete.

De là cette sentence toujours prononcée: Delacroix est un grand coloriste mais il ne sait pas dessiner.

Parallèlement à lui Ingres volontaire obstiné sentant aussi l'incohérence d'un pareil langage, se mit tout simplement à reconstruire une langue logique et belle à son usage, un œil sur la Grèce et l'autre sur la nature. Comme chez Ingres le dessin était la ligne on s'aperçut moins du changement. Ce mouvement cependant fut considérable. Personne ne le comprit autour de lui, même son élève Flandrin qui ne parla jamais que le Volapuk et qui pour cela même passa pour être le Maître tandisque Ingres fut relégué au dernier plan pour revenir aujourd'hui resplendissant.

Entre Ingres et Cimabue il y a des points communs: entre autres le ridicule, le beau ridicule, ce qui ferait dire: il n'y a rien qui ressemble à une croûte comme un chef-d'œuvre — et vice versa.

Les vierges de Cimabue, par ce fait de ridicule sont plus près de ce phénomène devenu dogme (Jésus enfanté d'une vierge et du St. Esprit) que tout autre vierge vulgairement pucelle. . . . C'est bien là que le dessin comporte des nuances passant d'un possible à l'impossible. Un dieu, des dieux sont faits à l'image de l'homme: soit! Mais il y a encore autre chose intérieurement et non extérieurement.

Une épaule, disait Ingres en fureur à ses élèves n'est pas une carapace de tortue. L'anatomie est une vieille connaissance, mais non une amie.

Malgré son caractère officiel Ingres fut certainement le plus incompris de son époque: peut-être pour cela même il fut officiel. On ne voyait pas le révolutionnaire, le reconstructeur qui était en lui, — par cela même il ne fut pas suivi à l'Ecole. — Ingres mourut, mal enterré probablement car il est aujourd'hui tout à fait debout, non plus comme un officiel, mais tout à fait en dehors. Il ne pouvait être l'homme des majorités.

Besser ist Ingres nie gefeiert worden.

Schließlich konstatiert er, wie in der Kunst alles zum Dogma wird, auch die glänzende Schule der Impressionisten, die manche Leute nur deshalb feiern, weil sie von den Neo-Impressionisten gefolgt wurden, in deren Dogma Gauguin eine Gravitation zur Photographie in Farben sieht, ohne das Talent der Führer anzutasten. Ils devraient se souvenir que ce n'est pas le système qui constitue le génie.

Er schließt mit dem alten Anarchistenrat: nieder mit allen Dogmen! Alles war nötig und brachte dies und jenes, damit das zwanzigste Jahrhundert frei sein

könnte, im Besitz aller Errungenschaften vorhergehender Epochen, aber ohne ihre Dogmen.

Zuletzt zählt er alle Freunde der Reihe nach auf, in denen er die Zukunft gesichert sieht; man hat den Eindruck, als gebe er jedem einzelnen die Hand, um Abschied zu nehmen. Zum ersten Mal spricht aus ihm das Heimatsgefühl.

Die Ausstellungen rührten sich wie gewöhnlich beim Tode des Verkannten. Zum erstenmal hingen Gauguins Bilder in einem richtigen „Salon". Der Herbstsalon 1903 vereinte zehn schöne Werke aus allen Perioden. Gleichzeitig zeigte Vollard fünfzig der besten Gemälde aus Tahiti, darunter die grandiose Selbstkarikatur mit den beiden Frauen „Contes barbares"[1], der unerbittliche Protest des großen Barbaren, und halb so viel, fast noch mächtigere Zeichnungen, schwarze Kohle auf weißem Papier. Sie hingen ohne Kunst geordnet nebeneinander und mischten ihre Farbenpracht und ihre Linien. Die Sprache dieser Fresken schien den Raum immer größer zu machen. Sie verwandelte den kleinen Laden in ein Pantheon.

[1] Daß er den kleinen buckligen de Hahn mit dieser Teufelsfratze gemeint haben soll, ist sicher eine irrtümliche Annahme. Das Bild ist 1902 gemalt. Hier abgebildet.

DIE SCHULE VON PONT-AVEN

> Ohne sonderliche Ausbeute bin ich dieser Tage von einem Streifzug durch die Bretagne zurückgekehrt. Ein armselig ödes Land, und die Menschen dumm und schmutzig. Von den schönen Volksliedern, die ich dort zu sammeln gedachte, vernahm ich keinen Laut.
>
> H. Heine. 21. Sept. 1840.

Der Einfluß Gauguins war und ist ungeheuer, ja, wenn man von den Führern des Impressionismus absieht, beispiellos. Dieser mit allen Reizen der Persönlichkeit ausgestattete, des gesprochenen und geschriebenen Wortes kundige Geist, der, wie seine Kunst, die Wahrheit mehr ahnen ließ als enthüllte und deshalb um so sicherer wirkte, wurde der Held der Generation, die seinen Altersgenossen nachfolgte. Wie sehr das Griechische, wie es Puvis behalten hatte, erst neu erobert werden mußte, beweist, daß die Erkenntnis der Ziele, die im Pantheon bereits realisiert wurden, kaum deutlich ins Bewußtsein getreten war. Daß Gauguins Werke für neu galten, versteht sich von selbst; aber daß seine Theorie wie eine ganz vom Himmel gefallene Offenbarung genommen wurde, scheint wie ein Rätsel. Es zeigt, wie einsam die großen Führer der französischen Kunst geschaffen hatten.

Puvis war zu fertig, vielleicht auch zu bescheiden in seinen letzten Ansprüchen, sowohl gegen sich selbst wie gegen die anderen, um sofort eine starke Schule persönlich bilden zu können; er hatte zu schnell formuliert. Nicht er, sondern Gauguin wurde das funkelnde Licht, das die Falter anzog. Dieser Autodidakt brachte es fertig, aus seinem Pont-Aven, wo er die ersten Jahre der Bretagner Zeit zubrachte, ein zweites Fontainebleau zu machen.

Emile Bernard war der erste, der zu ihm stieß. Er kam 1886 zu Fuß von Paris und ernährte sich unterwegs, indem er die Besitzer der Herbergen porträtierte. Er entdeckte Gauguin in demselben Jahre, in dem er van Gogh gefunden hatte, mit dem er nach 1886 bei Cormon in Paris gewesen war. Er zählte damals 18 Jahre, Gauguin hätte sein Vater sein können. Dieser, mißtrauisch gegen alles, was aus Paris kam, soll ihn trotz der Empfehlung des Malers Schuffenecker, des

ersten und besten Freundes Gauguins, nicht empfangen haben. Freunde wurden sie durch die Vermittlung Théodore van Goghs zwei Jahre später, als Bernard, nachdem er in St. Briac seine Herberge mit Fresken und Glasmalereien geschmückt hatte[1], wieder nach Pont-Aven kam. Bernard machte im Flug alle Bewegungen der Pariser Malerei mit und nach; Pissaro, Seurat, am eindringlichsten Cézanne. Ein großes Talent, dem alles zu gelingen schien, der auf der Schule mit 16 Jahren schon Bilder zusammenbrachte, die sich sehen ließen, ausgezeichnet das Holz zu bearbeiten verstand, sowohl als Holzschnitt für den Druck wie als Relief; der Teppiche zu weben, Verglasungen zu malen wußte und in seinen literarischen Arbeiten wichtige Dokumente für die Geschichte der modernen Kunst gegeben hat. Bernards Entwicklung ist der typische Werdegang eines mit Gehirn begabten Künstlers ohne Genie: Logik ohne inneres Schicksal. Er fängt mit neutralen Bildern an und nähert sich plötzlich, fast unvermittelt der Synthese. Seine Bilder um 1888 und namentlich seine Lithographien dieser Zeit ähneln denen Gauguins zum Verwechseln. Darauf fällt er auf ganz archaistische Zeichnungen. Er suchte in Deutschland unsere alten Meister, in Frankreich die Jehan du Pré und Antoine Vérard, in Italien die Primitiven und machte unter diesem Eindruck für den „Ymagier“ Holzschnitte, die im 15. Jahrhundert entstanden sein könnten. Da besinnt er sich, daß er Maler ist und beginnt langsam wieder zum Malerischen zu steigen. Bei Cézanne findet er die größte Fertigkeit. Die Bernards aus dem Geiste Cézannes — Anfang der neunziger Jahre — sind glänzende Nachbildungen — das beste wohl, der Marché breton, der Markt mit den herrlichen Früchten und den Bäuerinnen mit den weißen Hauben, bei Schuffenecker —, einfacher, flacher, aber leuchtender als Cézanne. In den Stillleben wird er zuweilen dem Vorbild sehr ähnlich. Auch ihn treibt es aus Europa, er geht in den Orient, kommt mit Cézanneschen Waffen nach Konstantinopel und malt 1893 die glänzenden Aquarelle, die heute seine Mutter in Colombes bei Paris bewahrt, wo sich auch das übrige sehr umfassende Werk des Künstlers befindet. Ich kenne kaum bessere Aquarelle; das Mittel besteht aus ein paar sehr losen, fast graden Strichen und wenig getuschten Flächen und gibt nicht nur eine erstaunliche Bewegung, sondern eine ruhige Norm, die man nicht müde wird, zu bewundern. Es war wohl das Bestreben, diese Norm zu bereichern, die Bernard zum Malerischen zurücktrieb und ihn von den Idealen Gauguins immer mehr zu entfernen, bis zur vollkommenen Unterdrückung jeder Grenze zwischen Farben und Flächen. Gegen das Komplementärverfahren der Impressionisten und die Teilung Seurats hatte er sich so energisch in Pont-Aven ausgesprochen, daß er nicht dahin zurückkehren konnte; so fiel er in den matten und überflüssigen Genre seiner Orientbilder. 1892 entstanden seine Frauen am Ufer des Nil, ein Bild von genau den respektablen Qualitäten, gegen deren genügsame Unzulänglichkeit sich Gauguin empört hatte. Eine Reise nach Spanien im Jahre 1897 erschloß ihm nichts als merkwürdige Volkstypen, die er unter anderem in dem großen Bild „Chanteurs espagnols à Seville“ zusammenstellte.

[1] Aurier irrt, indem er diese Sachen Gauguin zuschreibt.

Seitdem lebt er in Kairo, sendet regelmäßig zu den Indépendants oder den Orientalisten große, gut gemachte, anständig empfundene und interesselose Gemälde und schreibt wenig nützliche Bücher. Eins seiner besten Bilder ist seit wenigen Jahren im Luxembourg, wo es seinen Platz nur zu gut behauptet und das grausame Wort Gauguins, Bernard würde noch mal bei Benjamin Constant endigen, rechtfertigt.

Dieser Mann hatte in einer entscheidenden Zeit einigen Einfluß auf den Kreis Gauguins. In einem offenen Brief an Mauclair, in dem er dessen höchst ungerechtfertigte Angriffe zurückweist[1], hat er sogar versucht, die Gauguinsche Erfindung für sich in Anspruch zu nehmen; ein Versuch, der beweist, daß auch in der freisten Künstlergemeinschaft die Instinkte nicht anders wirken als in dem bürgerlichen Alltag. Ein genauer Vergleich der Bilder beider Künstler zur selben Zeit (1888) entscheidet nicht zugunsten Bernards, selbst wenn man das Faktum außer acht läßt, daß Gauguin bereits ein halbes Dutzend Jahre vorher die ersten Andeutungen seines Weges geformt und 1887 in Martinique rein synthetische Bilder gemalt hatte, und läßt allenfalls die Annahme frei, daß Bernard schneller zu einer bewußten Stilisierung gelangte, deren allzu leicht verwendbare Art Gauguin überhaupt nicht beabsichtigte[2]. Die Entwicklung Bernards war oberflächlicher, und nur so erklärt sich, daß ihm überhaupt seine Malerei dieser Zeit als eine konkrete Erfindung erschien. Dagegen mag er sehr wohl Gauguin die Gelegenheit gegeben haben, sich auszusprechen und durch Rede und Gegenrede die Ideen seines größeren Freundes gefördert haben. Jedenfalls wurde er der eigentliche Wortträger des Kreises. Während sich Gauguin nicht die Mühe nahm, im einzelnen zu diskutieren, sich durchaus nicht als Erneuerer des Handwerks fühlte, sondern seine Sache stets vom höchsten Gesichtspunkt beurteilte und beurteilt wissen wollte, trieb Bernard Mal-Theorie und formulierte sehr oft da, wo nichts zu formulieren war. Damals galt er als Kühnster der Gruppe. Wenn den anderen der Mut zu letzten Konsequenzen gebrach, war er's, der diese letzten noch um vieles weiter zog. Sein Zureden gab allen — und sie erkennen es alle heute noch dankbar an — starke Förderung. Solche Leute pflegen immer nur anderen, selten sich selber zu helfen.

Der Kreis wurde, seitdem Bernard die Parole gefunden, täglich größer. Laval, der inzwischen verstorben ist, hatte Gauguin bereits nach Martinique begleitet und teilte jeden seiner Gedanken. Der Landschafter Moret kam dazu, und im Herbst 1888 der einflußreichste der ganzen Schule nach Gauguin: Paul Sérusier.

Sérusier hatte erst spät die Malerei ergriffen. Er war in Paris 1864 geboren, hatte bis zu seinem zwanzigsten Jahre studiert, war dann auf Wunsch seiner wohlhabenden Eltern Kaufmann geworden und begann erst mit 24 Jahren zu malen und zwar

[1] Mercure de France. No. 66. Juni 1895.

[2] Der dumme Streit ist zuletzt von Bernard im Mercure de France No. 168 (Dez. 1903) wieder aufgenommen worden, wo B. mit erheiternder Dreistigkeit erklärt, er habe Gauguin alles gegeben. Sachlich und mit wohltuender Entschiedenheit widerlegt von Charles Morice in No. 170 des M. d. F.

auf der Akademie Julien unter Lefèvre, Boulanger und Doucet. Dort fand er Denis, Bonnard, Ibels, Ranson und Vallotton. In dem Atelier daneben bei Bouguereau und Robert Fleury arbeiteten Vuillard und Roussel. Alle gaben sich redliche Mühe, es ihren Lehrern recht zu machen und verrieten nicht im mindesten die Entwicklung, die Frankreich sehr bald eine neue Künstlergeneration geben sollte. Sérusier hatte 1888 im Salon ein langweiliges Weberinterieur ausgestellt. Mit diesem Prestige kam er nach Pont-Aven und wurde mit größtem Mißtrauen empfangen. Er war Salonmaler, nicht unbemittelt, quälte sich mit indifferenten Naturstudien und betrachtete die Methode Gauguins und seiner Freunde als eitlen Wahnwitz. Erst am Ende seines Aufenthalts knüpfte er mit Gauguin an, und dieser verhehlte ihm nicht, was er von der Salonmalerei im allgemeinen und Bouguereau im besonderen hielt, und gab so energisch wie möglich zu verstehen, daß nur auf genau entgegengesetztem Wege annehmbare Dinge gemacht werden könnten. Sérusier schüttelte ungläubig den Kopf und ging nach Paris zurück, um an dem alten Stiefel weiter zu malen. Aber als er bei Julien die Freunde all diese geduldigen und charakterlosen Leinwände auf den Staffeleien bearbeiten sah, die eine der anderen, und im übrigen nichts anderem als einer Unnatur glichen, wurde er nachdenklich. Bei ein paar weiteren Bildern Gauguins fiel es ihm wie Schuppen von den Augen, er begann nach Plänen, nach starken Linien, nach Flächen in seinen Bildern zu suchen. Jetzt drang in die Akademie Julien der Schrei der Revolte. Man behandelte Sérusier anfangs als Verrückten, aber das Spiel gegen Bouguereau war nicht zu verlieren.

Es ist wichtig, den unbedingten Zusammenhang all der Künstler, die heute die französische Malerei fortsetzen, mit der Schule Gauguins zu erkennen, trotzdem sie nicht nach Pont-Aven kamen. Sérusier gruppierte alle brauchbaren Elemente der Akademie Julien, die ich oben genannt habe, und er selbst kam direkt von Gauguin. So verschieden diese Elemente sich dann entwickelt haben, der Ausgangspunkt war bei allen derselbe, und in den ersten Arbeiten, die der neuen Bahn zusteuern, ist der Gauguinsche Einfluß das gemeinschaftliche Band der Freunde. Zum erstenmal wurden der Jugend die elementaren Begriffe des Raumschmucks der Dekoration im großen Stile lebendig. Die Begeisterung war groß, sie verschlang sogar individuelle Regungen; man arbeitete zusammen, unbekümmert ob sich die Leinwand, die man unter den Händen hatte, von der des Freundes unterschied. Es galt vor allem, sich von der Schule zu befreien und der Erziehung, die sie wahllos zu der Natur getrieben hatte, eine andere entgegenzustellen, die zur Kunst trieb. Die Ausstellung des „Groupe Impressioniste et Synthétiste“ auf dem Champ de Mars während der Weltausstellung 1889 entschied vollends den Sieg. Inmitten des falschen Prunks, des industriellen Trödels aller Nationen überraschte den Wanderer, der zufällig in das Café Volpini kam, wo die kleine Ausstellung stattfand, eine neue Welt. Der kleine Katalog enthielt neun Namen: Paul Gauguin, Charles Laval, Léon Fauché, E. Schuffenecker, Louis Anquetin, Georges Daniel, Emile Bernard, Louis Ray, Ludovic Nemo. (Unter dem letzten verbargen sich 2 Petroleummalereien Bernards.)

Die Lithographien des Katalogs verraten heute noch zur Genüge die Gemeinschaft der Bestrebungen. Hier in dem kleinen Café, das die Jüngeren, Denis, Bonnard und die anderen eifrig besuchten, äußerte sich auf diesem riesigen Weltmarkt die einzige Kunst, die den großen Eisenwundern Eiffels nicht vollkommen fremd gegenüberstand.

Ende 1889 ging Sérusier nach Pont-Aven zurück, und da es hier der Schule zu elegant wurde, verlegte man sie nach Pouldu, wo die Herberge, die man bewohnte und die gemeinschaftliche Baracke, in der man arbeitete, die einzigen Häuser waren.

Hier bereicherte sich der Kreis um einige Namen. Holland schien sich mit van Gogh nicht ausgegeben zu haben und sandte den kleinen buckligen Bildhauer de Hahn, der sich bemühte, sein Ebenbild in kleine Gauguinsche Gnome zu formen, und später Verkade, der, als Gauguin Europa verließ, sich näher an Sérusier anschloß. Mit de Hahn kam Filiger, von dem man zuweilen noch stark reliefartig auf Mosaikgrund aufgesetzte Heiligenfiguren im Handel findet, und Chamaillard, das Enfant terrible der Gruppe. Seguin schloß sich erst nach der ersten Tahitireise dem Kreise an. Ihm verdanken wir die begeisterte Beschreibung des merkwürdigen Lebens und Strebens in Pouldu [1]. Man redete und malte sich gegenseitig in den Paroxysmus hinein, den solche Bewegungen nun einmal haben müssen, und ging so weit, das kindische Stammeln Chamaillards, das sich kaum von den Kritzeleien einfallsgesegneter Knaben unterschied, als individuelle Äußerungen zu achten. „Redet mir nicht von Bildern, es gibt nur Dekorationen," rief Sérusier, und schüttelte seine fahlrote Mähne; „peignons pour nous-mêmes et pour deux amis!" sagte der philosophische Filiger [1]. — Es war ein fröhliches Morden. Monet und Signac mögen zuweilen die Ohren geklungen haben. Gauguin wurde fürchterlich, wenn er komplementäre Farben oder gar Teilungsversuche erwischte. Man sah auf das Meer, um Landschaften zu malen, und in das Land hinein, um Marinen zu zimmern [2].

---

[1] L'Occident 1903, Nr. 16, 17, 18. Vergl. übrigens auch die Notes d'Art von Maurice Denis in „Art et Critique" 1889, wo sich das Resümee der Ideen der Zeit findet.

[2] Gauguin hat den wesentlichen Teil seiner Lehre niedergeschrieben (Charles Morice im Mercure de France, Octobre 1903). Ich gebe hier einen Auszug:

„Verwendet immer Farben desselben Ursprungs. Indigo ist die beste Basis; er wird gelb in Salpetersäure, rot in Essig. Haltet euch an diese drei Farben. Mit Geduld werdet ihr aus ihnen alle Töne ableiten können. Laßt die Helligkeit und das Weiß durch den Papiergrund entstehen, aber laßt ihn nie ganz nackt. ...

Vermeidet das Schwarz und die Mischung von Weiß und Schwarz, die man grau nennt. Nichts ist schwarz, nichts ist grau. ...

Es ist für junge Leute gut, ein Modell zu haben, aber zieht, während ihr malt, den Vorhang darüber. Besser ist aus dem Gedächtnis zu malen, so wird euer Werk euch gehören. ...

Wer sagt euch, daß man Farbenkontraste suchen muß? ... Danach dürften in einem Bukett nie zwei gleichfarbige Blumen nebeneinander sein.

Sucht die Harmonie und nicht den Kontrast. ...

Geht vom Hellen zum Dunklen und nicht vom Dunklen zum Hellen: eure Arbeit ist nie hell genug; das Auge sucht sich durchs Malen zu erholen; gebt ihm Freude, keine Trauer. ...

Wenn ihr wiederholt, was ein anderer gemacht hat, so macht ihr nur schlechtes Gemenge: dadurch reizt ihr eure Empfindsamkeit, aber tötet die frische Farbe. ...

Alles muß Ruhe, den Frieden der Seele atmen. Vermeidet die bewegte Pose. Jede eurer Figuren sei vollkommene Statik. ...

Gebt jedem Ding einen deutlichen Umriß! ...

Man sah auch in den Himmel. Das Bedürfnis, der Natur einen festen Gedankenkomplex gegenüberzustellen mit eigenen Gesetzen, ein Äußerliches, das ihren, für das Abstrakte viel zu erregten, Temperamenten als Ziel dienen konnte, trieb sie zu dem Religiösen. Monet kann sich zum Verdienst anrechnen, viele Christen gemacht zu haben, ohne sich gerade darum zu bemühen. Die Landschaft wurde fast en bloc durch das Heiligenbild ersetzt. Denis, Seguin und namentlich Verkade trieb dies Christentum zu weiten Konsequenzen. Als sie die Form hatten, kam der Inhalt dazu. Er drang über die Form hinaus. Ein wildes Christentum. Sie liefen in grotesken Kostümen herum, brigantenhafter als einst die Romantiker; Callot hätte hier Modelle gefunden. Wieder kam das Rot, wie einst bei den Alten, in das Kostüm und auf die Bilder. Man stellte es zu allem, was dem Auge schön schien, nur nicht, wie Chevreul empfahl; aber man verhielt sich weniger ablehnend zu Seurats Versuchen, den mathematischen Regeln der Komposition auf die Spur zu kommen; zumal Sérusier und Verkade gelangten dabei zu Resultaten. Aber wehe, wenn einer wagte, seine Erfindung als allgemein gültige Doktrin zu empfehlen. War es vielleicht die Angst vor den Geistern, die er rief, die Gauguin schließlich zu anderen Wilden trieb? . . .

Auch Verkade ging außer Landes. Er kam zu uns nach Deutschland. Ein Zufall hatte ihn von der Existenz der Beuronschen Kunstschule unterrichtet [1]. Er hat dazu beigetragen, den Ruf dieses späten San Marco zu bereichern.

Vermeidet das allzu Fertige; ein Eindruck ist nicht so robust, daß der Versuch, ihn mit kleinlichen Details zu verstärken, nicht dem ersten Wurf schade. Ihr würdet damit nur die Erstarrung deutlicher und aus kochendem Blut einen Stein machen. Selbst wenn der Stein ein Rubin wäre, werft ihn von euch! . . ." U. s. w.

Sehr schön und einfach hat Maurice Denis den Einfluß Gauguins in einem Aufsatz im Occident (Nr. 23, oct. 1903, unter dem Pseudonym P. L. Maud) geschildert und dabei wohltuenderweise betont, daß Gauguin nichts weniger als professorenhaft war. Er wirkte durch die starke Äußerung eines unwiderleglichen Instinktes mehr als durch die Logik seiner Theorien. Die Logik brachte Sérusier und literarisch formulierte sie Aurier; wie Denis sagt, empfand Gauguin diese Formulierung seiner Ideen kaum als sein Eigentum, trotzdem er allein der Veranlasser gewesen war. Er blieb immer ganz intuitiv.

[1] Beuron liegt in einem der schönsten deutschen Winkel, im oberen Donautal, nicht weit von Sigmaringen in Hohenzollern. Eine Kirche, das Kloster, ein paar Villen und Herbergen sind die einzigen Häuser. Grüne Berge umziehen das fruchtbare Tal, das noch kein Schornstein verunziert; die kleine Eisenbahn, die die Pilger hierherführt, ist das einzige Zeichen unserer Zeit; man sieht nur sonntäglich gekleidete Menschen und die schwarzen Talare der Benediktiner. Viel Schwarz zwischen dem Grün. Sogar auf der Weide unweit des köstlichen, von Baumkronen beschatteten Weges, der nach der St. Mauruskapelle führt, hütete ein schwarzer Laienbruder seine Lämmer. Die Stifterin des Klosters, eine Fürstin von Hohenzollern, legte den Grund zur Schule, indem sie drei deutsche Künstler, den Architekten Lang aus Nürnberg und die Schweizer Maler Wüger und Steiner mit dem Bau der St. Mauruskapelle betraute, die gegen 1870 fertig wurde. Alle drei traten nach getaner Arbeit dem Benediktiner Kloster bei und nannten sich P. Desiderius, P. Gabriel und P. Lucas. Dieser P. Desiderius ist der eigentliche Spiritus Rector der Schule geworden. Er brachte ein hochentwickeltes Verständnis für die Notwendigkeit, im Bau wie im Bilde zu einfachen Formen zurückzukehren, mit, und fand in den altchristlichen Kirchen Italiens geeignete Vorbilder, die er mit außerordentlichem Geschick verwendete. Die erwähnte Mauruskapelle, die in einer Zeit entstand, als die deutsche Baukunst sich in die schlimmste Dekadence verirrte, kann vielleicht als frühstes Zeichen einer neuen Epoche gelten, die erst zwanzig Jahre später geeignete Laienkünstler fand. So primitiv sie sein mag, in dem monumentalen Aufbau spricht ein hoher und gesunder künstlerischer Geist, und die Fresken sind von schlechterdings überraschender Wirkung. Als die Mönche vertrieben wurden, erlitt die künstlerische Entwicklung eine Unterbrechung; die Arbeiten in Beuron selbst begannen mit der Wiedereröffnung der Abtei im Jahre 1887. Sie beschränken sich auf den Schmuck des ländlichen Portals des Klosters, einige Wandgemälde im Innern (namentlich in dem imposanten Refektorium), auf die Fassade der Kirche, die 1898 geschmückt wurde, auf eine Dekoration des Atrium und des Chors, und vor allem die glänzende, noch nicht ganz vollendete Innenarchitektur der neugebauten Gnadenkapelle im Querschiff der Kirche. Die Komposition dieser prächtigen Dekoration stammt von dem Pater Paulus und ist eine außerordentlich gelungene Übertragung der alten Mosaikbilder auf eine streng schematisch disponierte Freskomalerei auf Goldgrund. Die Apsis lehnt sich an das Mosaikwerk in S. Clemente in Rom an; andere Teile sind den Katakombenbildern u. s. w. entnommen. Die Farben beschränken sich fast

Was ist aus den anderen Synthetisten und Cloisonnisten geworden? — Anquetin, einer der bedeutendsten der Gruppe, nach Gauguin der talentreichste, hat sich an Kolossalgemälde gewagt, um ein neues Barock zu schaffen, Versuche, denen sicher eine größere Bedeutung gebührt, als man ihnen heute zuerkennt, aber weit entfernt von den Resultaten, die uns heute dienen können; im Grunde ein Zurückgleiten in überwundene Gefilde. De Hahn, Filiger, Laval, zuletzt Seguin, der ein guter Kritiker seines Kreises, aber ein recht mäßiger Illustrator geworden war, sind gestorben. Chamaillard ist Advokat in der Provinz, Bernard malt Ausstellungsbilder; Fauché versucht in enger Anlehnung an Renoir eine Technik zu finden; Moret ist dem schlimmen Feinde Monet nahe, zu nahe gekommen und ist bei Durand-Ruel gelandet; Schuffenecker malt schmachtende Allgemeinheiten; Roy, von dem es reizende, winzige, holländische Bauernbildchen gab, ist, glaube ich, verschollen.

Die Zeit hat sich furchtbar gerächt; aus den Kühnsten sind die geduldigsten Lämmer geworden. Die Hoffnungen, die man in Pouldu am feurigsten an die Wände malte, sind am schnellsten zu Wasser geworden. Nur die Freunde der Akademie Julien haben sich gehalten — und war es nicht doch die Akademie, die sie stützte? Sérusier, der den alten Schwüren am längsten treu geblieben ist, wobei ihn seine ökonomische Unabhängigkeit unterstützte, malte bis vor kurzem mutig seine dunkle Pracht, monumentale Landschaften, in denen die Farben zu schwarz gestimmt waren, mit streng stilisierten Figuren[1]. Der Mangel an Aufträgen, doppelt schmerzlich, wo es sich um Dekorationen handelt, die sich ohne eine sichere Zweckbestimmung ausschließen, nötigte ihn, die meisten Skizzen unausgeführt zu lassen. Seit kurzem hat er sich, so scheint es, der Natur, wie sie Bonnard und Roussel sehen, zugewendet, und fein gestimmte Landschaften

---

ausschließlich auf blau, rot und weiß. Sehr schön steht dazu der graue Marmor des Altars, auch von altchristlicher Form, sehr geschmackvoll mit breiten silbernen Ornamenten — christlichen Symbolen — ausgestattet, die tief und breit in den Stein gegraben sind.

Das künstlerische Grundelement der Schule ist alt. Pater Gabriel-Wüger (1829—1892), der eigentliche Maler der Gruppe, Lehrer des P. Lucas-Steiner (geb. 1849), stand als weltlicher Künstler der Schule Schwinds nicht fern. Man glaubt in dem Hauptbild der Fassade der Kirche, der Darstellung des hl. Martin zu Pferde, wie er seinen Mantel teilt, noch einen Reflex dieses deutschen Elementes zu spüren. Unter dem sehr bestimmten Einfluß des Chefs der Schule, P. Desiderius-Lang, der Ende der fünfziger Jahre Professor in Nürnberg war und 1862 nach Italien zog, wo er in Rom und in Monte Cassino, dem Stammsitz der Benediktiner, tätig ist, wurde dieses deutsche Element durch den Geist des großen Cimabue verdrängt. Trotzdem empfindet man vor den Sachen kaum eine Spur von Archaismus; die unmittelbare Verwendung der Form für den Zweck, das Natürliche des Hieratischen an diesem Platz, die außerordentliche Würde, mit der es auftritt, vor allem aber ein taktvoller Geschmack, der auf überflüssige archaistische Details verzichtet und sich mehr des künstlerischen Prinzips der Alten, ihrer Strenge, als ihres Idioms bedient, vielleicht auch das Weltferne, in dem sich diese Schöpfung vollzieht, das alles macht auf den Betrachter einen sehr starken Eindruck und erklärt die Suggestion auf schwankende künstlerische Persönlichkeiten wie Verkade, der hier einen stilleren Frieden fand als in Pont-Aven. Er trat als P. Willibrorde in den Orden und hat sich vollkommen der Tradition des P. Desiderius untergeordnet. Die sehr uniforme Äußerungsart der Gauguinschüler hatte ihn auf das anonyme Kunstschaffen, das von nun an sein Beruf wurde, vorbereitet. Er beteiligte sich an den späteren Arbeiten in Beuron und im Auslande, und ist gegenwärtig mit dem P. Desiderius in Monte Cassino tätig.

Die Klosterschule in Beuron ist ordentlich schulmäßig organisiert, verfügt über schöne Arbeitsräume, wo alle Zweige der Kunst und des Gewerbes mehr oder weniger umfassend getrieben werden, und dürfte infolge ihrer stark ausgeprägten, heute weiten Kreisen geläufigen Tendenz zu einer nicht geringen Propaganda der Kirche werden, die sich der Staat entgehen lassen muß. Maurice Denis und Sérusier haben ihren früheren Kameraden hier wiederholt besucht.

[1] Im Juliheft 1899 der „Dekorativen Kunst" sind drei neuere Gemälde von Sérusier, die er für den Billardsaal seines Freundes G. Lacombe in einem Schloß bei Alençon machte, abgebildet.

gemalt, in denen er die Rückwirkung des Einflusses erfährt, den er selbst einst auf die Freunde ausübte. Was aus diesen geworden ist, den Besten, auf die das heutige Frankreich vertraut, wurde in früheren Kapiteln gezeigt.

Es genügt, wenn die Geschichte mit Nachdruck registriert, daß diese Ecole de Pont-Aven als solche notwendig war, daß es einen Moment gab, wo die schlimmsten Ketzereien gegen den Impressionismus Monets und Signacs, gegen die Natur der ehrwürdigen Landschafter, gegen alles, was normal war, glühende Wahrheiten enthielten. Die Zeit kühlt schneller als nötig. Die französische Kunst brauchte diesen glühenden Ofen, nicht nur, um aus Monet Blasen zu treiben[1], sondern auch, um die Schöpfung des alten Puvis zu wärmen. Wie er es gemacht hatte, war es gut und schön, aber es war nicht zum Wiedermachen; es mußte bei dem einen mehr Farbe, bei dem anderen mehr Linie hinein, und Denis auf der einen, Bonnard auf der anderen Seite haben das Richtige getroffen.

In Frankreich läßt sich jede Erweiterung des Ornamentalprogramms auf Pont-Aven zurückführen. Es ist leider praktisch nicht viel aus dem Anlauf der Denis, Ranson, Jossot u. a. geworden, die neue Frucht auch in das Gewerbe zu tragen. In dem Mystère Catholique malte Denis die erste Tapete, und Ranson stickte daran weiter. Jossot brachte sie in eine rein ornamentale Form, die nicht des Reizes entbehrt. — Leider fand Denis keine Fabrikanten für seine Kartons[2], und hatte glücklicherweise etwas Besseres zu tun.

Aber auch das Ausland wurde von hier gespeist. Wir sahen schon den Schweizer Vallotton teilnehmen. Seine frühe Baignade ist ein rein synthetisches Gemälde; seine Holzschnitte, die mit dem Jahre 1891 beginnen, waren glückliche Versuche, die Resultate der Schule zu popularisieren. Vermutlich hat auch sein Landsmann Amiet, der das farbenreiche Bild „der Kranke“ malte, Gauguin zu danken. — Das Ausland, das nach Paris zu Besuch kam, sah, zumal in den Indépendants, die Erfolge der Schule, und wußte sie zu nützen. Hier stärkten sich die Belgier; der Däne Willumssen fand in der Nähe Gauguins den Mut, die Kunst seines Landes zu erneuern; der Norweger Munch suchte hier nach Formen für seine Rätsel; der Ungar Rippl Ronai seine Idyllen.

Auf diesem Wege lernten wir sie in Deutschland kennen, nicht durch einen der unsrigen, sondern durch das Temperament ausländischer Künstler. Und selbst in dieser Übertragung war der zündende Funke so stark, daß man dankbar der Zeit gedenkt, die auch in dem kleinen Kreise, der sich in Berlin um Munch bildete, eine an Torheiten reiche, in den Folgen wohltätige Bewegung hervorbrachte.

---

[1] Ein solcher Effekt ist jüngst in Valtat zum Vorschein gekommen, der sich nach langem fruchtlosem Nachtreten Monets à la d'Espagnat zu einer Fortsetzung nach der ornamentalen Seite hin entschließt und sich etwa zu Monet und Guillaumin verhält wie der junge Laprade zu Manet oder Guérin zu Cézanne. van Goghs Bilder haben ihm dabei nicht wenig geholfen. — Auch Anquetins Beispiel hat viel dazu beigetragen, die Jüngeren auf dies Herausarbeiten des Ornamentalen zu bringen.

[2] Ich begnüge mich hier, den Zusammenhang anzudeuten, ohne die vielen Erscheinungen zu verfolgen, die dem Publikum durch die Kunstzeitschriften mehr als genügend bekannt sind. Die Gesetze der Schule von Pont-Aven, die in dem Gewerbe die einzige vollkommene Verwendung gefunden hätten, sind hier immer unverstanden geblieben und von jenem Art Nouveau-Esprit ersetzt worden, der Gauguins großer Tat ins Gesicht schlägt.

EDVARD MUNCH

> Et maintenant, fakirs voilés, spectres errants entre les piliers de cette demeure et qui, cachant vos cruelles mains, apparaissez, par intervalles, — révélés, seulement, par l'ombre rapide que vous projetez sur les murailles . . . .
>
> Villiers de l'Isle-Adam.

Es tobte in Pouldu, wo sich der einsame Fischer, dessen Kahn nachts an den erleuchteten Fenstern des Künstlerheims am hohen Strand vorbeitrieb, erschreckt bekreuzte, nicht wilder als Anfang der neunziger Jahre in einer milden Straße des nördlichen Berlins, wo in einem wenig möblierten Zimmer dieselben unsagbaren Dinge getanzt, getrunken und zuweilen gesprochen wurden.

Was Monet in Pouldu war, auf den sich die Horde mit fletschenden Zähnen stürzte, war hier Liebermann. Es ist ihm nicht schlechter bekommen als seinem französischen Kollegen.

Um ein Bild, wie sich Munch dem gärenden Berlin bot, zurückzurufen, genügt der Abdruck der folgenden Zeilen aus einer damals unter sorgfältigem Ausschluß der Öffentlichkeit erschienenen Broschüre.

„. . . Es ist kein Maler, der das alles und noch viel mehr gemacht hat. Der Mensch, der so etwas schafft, ist nicht für eine kleine, halb verweste Kunst geboren, in der er sich behaglich ausstreckt und die auszufüllen, sein höchster Lebenszweck wäre. Ein ungeheurer Willen kam auf die Welt. Er sah sich an, was da war, und fand, daß die Malerei die Form wäre, die ihn am wenigsten drücken würde. Er nahm sie, weil er schließlich doch nicht nackt herumlaufen konnte und zog sie an, so gut es ging. Die alten morschen Nähte platzten an allen Ecken und Enden, überall sah das Blanke hervor. Er scherte sich den Teufel darum, er war nicht eitel und Kälte gab's für ihn nicht. Er nahm das alte Gewand und dehnte es aus zu einem ungeheuren Organ, das ebenso dichten sollte wie malen und ebenso tönen, wie sich's dem Auge bot. Das ging schon, er war der Mann es zu können; aber freilich das, was früher war, schrumpfte unter den mächtigen Fäusten zu einer Karikatur zusammen, die komisch wirkte, wenn

man sie über die Stuhllehne legte und mit Augen betrachtete, die sich an Bildern gebildet.

Aber das Auge, das sich an Naturkunststückchen und Farbenspielereien übersättigt und dem ein enger Naturalismus noch nicht die Seele geblindet, der ruhelose Geist, der vor lauter Empfindelei noch nicht ums Denken gekommen, für den war Munchs Kunst der Wutschrei nach Freiheit, den er mühsam zurückgehalten, dem barst der taube Felsen, der ihm bisher die Aussicht versperrt und an dem er mit winzigem Hammer gehämmert, mit einem Male auseinander, der fand plötzlich die Kraft, um die ihn die Herde gebracht, zu schaffen, wie es ihm paßte und schaffend glücklich zu sein.

Wunderbar war der erste Blick in die neue Welt, es riß einen auf die Kniee, um zu danken. Ein Reichtum lag da vor den Füßen, so groß, daß der Mut fehlte, sich zu freuen, und man hätte sich im ersten Augenblick hineinwerfen mögen in den Strom und sich in der Fülle ertränken. Es gab also doch noch Dinge, denen man, ohne sich nach einem unmöglichen Gesichtswinkel hinauf oder hinab zu schrauben, die Größe ablesen konnte, Stoffe, die stofflich waren, es gab noch eine Natur, die außer der Natur stand und nicht ins Märchenhafte geriet, es gab noch etwas fürs Hirn, man durfte wieder denken.

Ja, aber der Sprung war enorm. An das Organ, das in Untätigkeit verkümmert, das man mit vieler Mühe endlich zum Schweigen gebracht, wurden Ansprüche gestellt, so stark, daß es sich ängstlich zusammenzog und lieber ganz abstarb, anstatt sich neu zu beleben. Von einer solchen Psychologie hatten die Leute noch nichts gehört, weder von Zünftlern noch Künstlern. Man mutete ihnen Konsequenzen zu, zu denen keine Brücke führte, die sie sich zu betreten getraut hätten. Statt der Courage saß ihnen unter dem gestärkten Hemd ein echtes Gefühl fin de siècle, die ewige Angst vor der Lächerlichkeit, Blague! Das Auge auf der Schmutzpfütze, Pose und die Angst vor der Pose. — Sogar die Natur posierte, man durfte selbst ihr nicht mehr trauen. Große Sterne der untergehenden Epoche hatten es ihnen beigebracht. Nun sollten sie auch einmal wieder heraus aus dem bequemen Schneckenhause. . . .“

— Die Wege der Entwicklungen, und zumal der künstlerischen, sind nie die kürzesten Verbindungen der dem zurückblickenden Auge als entscheidend erscheinenden Punkte. Gauguin wurde von ihnen in die idyllische Wildnis entführt. Aber dieser brachte nach Tahiti eine schöne Provision Pariser Farben mit, auch wenn er vorzog, sie anders, als man in Paris pflegte, zu verbinden. Und er war ein kulturvoller und ein zärtlicher Dichter. Munch dagegen mangelt der Zärtlichkeit und auch gewisser anderer Kulturschätze. Gauguin hatte immer noch etwas, an das er sich hielt; er suchte den Schönheitstyp der Eingeborenen eines üppigen Eilandes, das, trotzdem es viele Seemeilen von uns scheiden, immer noch unzweifelhaft existiert. Das Tahiti Munchs ist vollständig irreal, und man kann ihm nicht nehmen, daß er zuweilen verstanden hat, es uns nichtsdestoweniger deutlicher zu machen als unsere Landschafter, die der Gegend vor dem Tore ihre getreuen Bilder entnehmen. Zuweilen sind es Halluzinationen, aber wenn man daran seinerzeit

scheinbar nur die Epopoe des lieben Männchengehirns studierte, in Wahrheit fühlte man sich von starken Formen getrieben. Nicht immer mögen die Formen heilsamer Ordnung entsprungen sein. Aber: „die Tiefe des Künstlers liegt darin, daß sein ästhetischer Instinkt die ferneren Folgen übersieht, daß er nicht kurzsichtig beim nächsten stehen bleibt, daß er die Ökonomie im großen bejaht, welche das Furchtbare, Böse, Fragwürdige rechtfertigt." Und was hier der Mann, der die Umwertung aller Werte bedachte, von dem Künstler sagte, sollte auch der Kritik stets zur Richtschnur gedeihen.

Zu der Sphäre, der Munch verdankt, gehört auch Lautrec, ja, dieser dürfte dem Norweger förderlicher gewesen sein als alle anderen. Seine ersten hervortretenden Werke, z. B. die liegende Frau neben dem Tisch mit Gläsern, seine Kokottenbilder u. s. w. zeigen deutlich diese Beziehung. Aber schon in den ersten Bildern spricht auch gleichzeitig der ganz anders geartete, schwerere Ernst des Norwegers, das starke Streben, die Kunst zu dem tiefen Symbole zu machen, von weit größerer Fernsicht als der Spott des Franzosen. Für die eigentliche Kunst Munchs sind all diese Einflüsse nicht mehr oder weniger entscheidend als dieselben für van Gogh waren, mit dem man Munch am besten vergleicht, um die eigentümliche Widerstandskraft seiner Rasse zu zeigen. Wie Vincent immer Holländer von reinstem Wasser blieb, selbst als er Delacroix kopierte, so ist Munch immer das Kind seines Volkes, nur daß, was der Norweger mit seiner nordischen Welt gestalten kann und was er mit der nordischen Phantasie geben möchte, nicht so geschlossen auftritt, wie die gehärtete Handschrift van Goghs. Mit Gauguin verglichen, erscheint Munch freier, freier im Programm, freilich auch ärmer an Reizen. Er schafft mit dem, was ihm die Heimat gibt. Gauguin mag ihn nur dazu getrieben haben, noch inniger der Rasse zu folgen.

Die Reihe der vielen, denen die Sphäre Gauguins genützt hat, ließe sich noch länger ausdehnen. Begnügen wir uns hier mit dem jüngsten Kind der Schule Gauguins, der ihr die höchste Vollendung verspricht und deutlich den Schluß vollbringt, der am Anfang dieses Kapitels angedeutet wurde.

ARISTIDE MAILLOL

Maillol ist an Jahren einer der Ältesten der Schule — 1861 geboren — und kam am spätesten, eigentlich erst vor sechs Jahren zu entscheidenden Arbeiten. Er blieb länger in den Klauen verkehrter Erziehung als seine Freunde der Akademie Julien. Ihn hielt ein Stipendium, das nur auf der École des Beaux-Arts abgegessen werden durfte.

Auch er kam, wie so viele der allerbesten Franzosen, aus dem Süden. Banyuls-sur-Mer ist seine Heimat, am blauen Meer. Es sollen da unten, wo früher so viele Wunderdinge geschahen, noch Menschen auf die Welt kommen, die halbe Griechen sind, die ein Stück Lehm von der Erde aufheben, und wenn sie es wieder aus der Hand lassen, ist es halb von selber zu einer Form geworden. Sie haben damit gespielt, während wir uns das Gehirn damit verrenken. Sie haben den unermeßlichen Vorsprung vor allen anderen, die Sprache der Dinge zu sprechen, die sie gestalten. Nichts brauchte dieser Glückliche, als daß ihm ein freundlicher Helfer sagte, wo er anzufangen habe, und ihm die Hand löste. Das hat 15 Jahre gedauert. Er kam mit 21 Jahren zu Cabanel und malte Cabanel, er hätte ebenso gut irgend etwas anderes gemalt. Das dauerte fünf Jahre, und er hatte gerade so viel gelernt, daß er nun nicht mehr wagte, etwas anderes zu probieren. Er trieb die Malerei wie etwas vollkommen Fremdes, wie eine Schularbeit, und wenn er nicht zufällig einmal ein paar Sachen von Gauguin gesehen hätte, würde er heute noch so malen. Es gibt primitive Menschen, denen das Evangelium Nietzsches, mit denen andere auf die Welt kommen, eingeprügelt werden müßte. Es dünkt ihnen so leicht, ihr eigener Herr zu sein, daß sie es nie riskieren. Bei Gauguin merkte er, daß dergleichen vorkam. An richtige Skulpturen wagte er sich noch nicht, obschon er bereits früher, während er des Tages malte, die Nächte zu bildhauern versucht hat. Aber er bekam den Mut, zuweilen etwas zu arbeiten, was ihm Spaß machte. Das waren seine Tapisserien. Hier tat er gründlich, was er wollte. Er fand, daß diese reichen und vornehmen Pariser mit all ihrem Gelde nicht den leisesten Begriff mehr von anständigen Geweben besaßen, daß diese berühmte Gobelinfabrik, seitdem die Re-

volution die Besitzer der guten Rezepte geköpft hatte, nur noch eitel Schund hervorbrachte. Es gab in dem großen Paris, wo es sonst an nichts fehlte, auch nicht das kleinste Stückchen reiner Wolle. Es mußte immer Baumwolle dabei sein, wie die Zichorie im Kaffee. Er besorgte sich reines Material und war dabei findiger als in der Entdeckung seiner Lehrer; ich glaube, er hat sie sich aus dem Lande der Carmen Sylva verschrieben. Die Hauptschwierigkeit aber machten die Farben. Daß die Manufaktur, in der früher so meisterliche Werke geschaffen wurden, jetzt so niedrige, höchstens für republikanische Feste ausreichende Dinge herstellte, lag nicht so sehr an den höchst elenden Zeichnungen, auf die kam es ihm gar nicht an, als an den traurigen Farben. Man verwandte alles mögliche, nur nicht die reinen Stoffe, wie sie aus der Erde wachsen, die allein dem Auge lieblich sind und reine Schatten ergeben. Maillol ließ sich nicht verdrießen, in seiner geliebten Heimat nach dem Fehlenden zu suchen; er kannte die Erde besser als irgend ein Pariser. Die größte Not hatte er mit dem Gelb, dem „Gaude" der Alten, er fand es eines Nachts, als er im Freien geschlafen hatte, just unter seinem Kopfe in der prächtigen Reseda luteola. Er preßte sich das Rot aus den Krappwurzeln und suchte im übrigen so lange in allen Baumrinden und Pflanzen, bis er seine Palette zusammen hatte. Dann färbte er selbst, baute sich seine Gerüste und begab sich an die Arbeit. Es verdient festgehalten zu werden, daß die einzigen farbechten Stickereien im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts von Maillol gemacht worden sind. Bei ihm sind die wenigen, denen es auf edles Material und gute Technik in ihren Tapisserien ankommt — wie Rippl Ronai — in die Schule gegangen. Und die Teppiche, die der Meister selbst gamacht hat (bei dem Prinzen Emanuel Bibesco u. a.), dürften wohl zu den besten Dingen gehören, mit denen die Neuzeit sich zu schmücken vermag.

Schließlich übertrug er dieses Prinzip auf die Skulptur.

Die Kunst ist für Maillol eine Materialfrage. Er fing mit Bildern an. Dann vertauschte er die Malleinwand mit einem festeren Gewebe. Als er noch fester wurde, nahm er Holz und schnitzte, schließlich Metall. Nie nahm er Stein; darin liegt das bestimmende Moment für seine Sachen. Er ist weder einer der vielen, die mit Ton malen, noch braucht er seine Gestalten aus dem Stein herauszuhauen, um die Einheit der Form zu behalten. Schon Michelangelo genügte der klassische Vergleich mit dem Wasser der Badewanne, das, während es das Bassin verläßt, den Körper des Badenden der Luft zurückgibt. Die Alten bedurften überhaupt keiner verstandesmäßigen Vorstellung, um nicht daneben zu hauen.

Bei Maillol hat man einen ähnlichen Eindruck; und dieser kommt von einer Gestaltungsart her, die dem Wesen Michelangelos ganz entgegengesetzt ist. Maillol füllt die Form, statt sie zu höhlen. Eng legt sich der dünne Stoff seiner Figuren an die Masse, schmiegsamer als das Kleid, das Phidias seiner Athene gab, ja noch inniger als die künstliche Hülle um die bezaubernde Venus ohne Kopf und Glieder im Thermenmuseum Roms[1]. Erst in den Wundern frühgriechischer Kunst,

[1] Sie hat inzwischen Füße von Gips bekommen. Unsere Abbildung zeigt sie ohne Ergänzung.

die noch unter dem Blick der großen Sphinxe entstanden, findet man die ganz verwandte Erscheinung.

Es klingt frevelhaft, einen jungen, ganz unbekannten Menschen in einem Zusammenhang zu nennen, der ihm eine scheinbar unmöglicherweise gerechtfertigte Bedeutung gibt. Der Frevel ist kaum viel größer, als wenn uns vor dem Rhamsesmonument in Turin nicht gelingt, die Bewunderung vor dem tausendfältigen, tausendjährigen Kunstschaffen bis zum heutigen Tage zu behalten, dem dieser schwarze Stein und Werke seinesgleichen, diese Ahnen aller Kunst, wie Priester vor ihrer Gemeinde vorangehen. Alles was nachher kommt, scheint schwach und verdorben, an der steilen Größe dieser Steine gemessen. Was die Folge in wechselvollem Kampf zu erhaschen sucht, größte Macht und größter Liebreiz, scheint in diesen Gestalten selig verbunden, göttlicher als es je den Gottgestaltern nachher gelang.

Keine ernstere Aufgabe stellt sich heute dem Menschen von Kultur, als dieses Relative aller Schätzung tief und organisch zu fassen. Nicht die berühmte Eselsbrücke, die dem Vergleich ausweicht, weil „es etwas anderes ist“, führt zur Reife; heute, wo wir die Kraft zur Einseitigkeit verloren haben und unsere Äußerungen von der eigenen Persönlichkeit kontrolliert werden, wird die Kritik, die in der Schätzung des Einzelnen nicht die ungeheure Bahn der Entwicklung des Ganzen aus dem Auge läßt, das Heil der Zukunft. Nur indem wir aus unserer Vielseitigkeit wieder das Einseitige bilden, ein reiches Kriterium, das alle Erscheinungen unter einem Gesichtswinkel faßt und ordnet, können wir weiter kommen. Diese Schwierigkeit ist unübersehbar und sie kann nicht durch glattes Formulieren gelöst werden. Welches Wort hätte die Fähigkeit, die tausend Dinge zu binden, daß sie nicht mehr als logische Widersprüche, sondern als Zusammenhänge erscheinen. Nur die Kunst kann es, eine reiche Schöpfung, die im Kleinen all das Große wiederholt und wenigstens Andeutungen vollbringt, wo Kraft und Raum fehlen, alles zu bringen.

Als Beitrag zu dieser Erkenntnis, als kritischer Instinkt scheint mir dieser junge Maillol genial, nicht so sehr als Schöpfer der Skulpturen, die seinen Namen tragen, sondern als Manifestation eines Instinktes, der für Dinge eintritt, die uns heute am meisten nottun, und der sich ausspricht, ohne den übrigen Besitz in Frage zu stellen.

Dies ist keine Spielerei mit einem Stil wie der Präraphaelitismus der Engländer. Maillol sucht nicht eine ägyptische oder griechische Form, um daraus etwas Neues — und notwendig Entgegengesetztes — zu machen. Wenn er noch zuweilen archaistisch wirkt, ist seine Unreife daran schuld, die das Gesetz nicht von der Schale zu lösen vermag. Wenn man sich nicht enthalten kann, bei seiner Plastik an alte Dinge zu denken, wie z. B. den herrlichen Thron der Aphrodite in der Ludovisisammlung, und dann natürlich von der Differenz der Fähigkeiten ungünstig gestimmt wird, so bleibt doch eine bestimmte Hoffnung zurück, daß dieser reichen, natürlichen Begabung gelingt, den hohen Zweck zu lösen.

Dazu berechtigt die Tatsache, daß Maillol subjektiv ganz selbständig schafft. Er hat weder den Rhamses, noch die Reliefs der Venus je gesehen. Er ist im Louvre gewesen, und ich glaube, daß schon der Anblick irgend einer mäßigen kleinen Tonfigur der griechischen Zeit genügt hätte, um ihm die Augen zu öffnen. Die Rasse spricht ihre unversiegbare Sprache in ihm und er hat vielleicht beim Anblick der Reliefs an der Fontaine des Innocents ebenso stark ägyptisch empfunden als wenn er in dem Turiner Museum gewesen wäre.

Denn dies Ägyptische steckt immer noch in der romanischen Tradition. In dem Goujon der Reliefs war es noch wie eine ganz leise Stimme vernehmbar. Wirkt das Relief Maillols nicht wie eine Erweckung dieser verhallten Stimme? Man meint, daß er sich da, wo Goujon sich auf den Stil der Zeit besann, dem größeren, höheren, älteren Stil überläßt, der die Masse verbreitert und die Macht gewaltiger sammelt.

Wir haben uns nicht gefürchtet — im Vertrauen auf das Verständnis, das hoffentlich diesen Zeilen entgegengebracht wird —, die Beispiele, die hier zitiert wurden, zusammen abzubilden. Hält man die Holzstatuette Maillols neben das Relief der Venus oder den Rhamses, so springt in die Augen, was dem Heutigen fehlt. Nicht der Archaismus wird ihm gefährlich, nicht die Annäherung eines Menschen von heute an eine Kunst vor einigen tausend Jahren. Von diesem gefürchteten Archaismus bleibt gar nichts zurück, die Natur spricht so überzeugend in diesen Formen, daß man bei einiger Phantasie sich die Modelle dieser Plastik in Fleisch und Blut vorstellen kann. Dagegen wirkt Maillol unzureichend in gewissen Einzelheiten. Bei der Holzfigur, z. B. in den Füßen, die unschön aus dem Stoffe wachsen und nicht vollendet stehen, oder in dem Arm, wo die Hand angesetzt ist und das Loch zwischen Leib und Hand entsteht. Auch die Bewegung der Hand, die den Stoff zusammenrafft, wirkt kleinlich. Man möchte das Glied enger am Leib sehen, um diesen geschlossener zu halten; wie bei dem Seitenrelief des Aphroditenthrons, wo der Raum um die Figur und zwischen den Gliedern ebenso schön und harmonisch wirkt wie der Körper selbst und nicht die geringste kleinliche Willkür die Natur des Ganzen stört; noch mehr bei dem Rhamsesmonument, wo durch die unnachahmliche Einheit des Stoffes die vollkommene Entmaterialisierung des Steins erreicht wird. Was zu Zeiten der Ägypter das Höchste war, das der Kunst zu erreichen vergönnt war, diese Lösung der Materie, ist heute nicht um ein Jota anders geworden, mag das, was als Höchstes galt, sich auch tausendmal verändert haben. Und wirkt in einem so ganz vollkommenen Werk die Vollkommenheit nicht jenseits aller Zeiten und Stile, glaubt man nicht besser mit diesem Heiligtum heute noch leben zu können, als mit den Unzulänglichkeiten des Tages?

So wirken also Maillols Einzelheiten in Wirklichkeit dem Auge nicht ägyptisch genug, d. h. nicht nahe genug dieser Vollendung. Hätte er es in seiner Art ganz so gemacht wie diese Vorgänger, d. h. ganz die Regeln befolgt, die er ahnte, wäre er glücklicher gewesen.

Es bedarf kaum des Hinweises, daß er deshalb nicht mehr oder weniger ägyptisch geworden wäre. Denn diese Frage ist nicht ethnographischer Art. Sie dreht

sich um ein Gesetz, das dieselben Völker in ganz verschiedener Weise auslegten, und das daher nicht zum Argument der Unterschiede zwischen ihnen werden kann. Rodin streifte es, als er die Skulptur die Kunst der Wölbungen und der Öffnungen nannte.

In dem Abschnitt über die französische Plastik wurde zu zeigen versucht, wie man sich bisher dazu verhielt. In dieser Entwicklung bringt Maillol das Neue, und diese Gabe verliert nicht an Wert, wenn sie sich als uralt herausstellt. Vielleicht ist er der erste Franzose, der nicht barock wirkt seit der Zeit der Gotik. In seinen knappen Gewandfalten vermag kein Zephir das lustige Spiel zu treiben; die Rhetorik, die in diesen Gliedern steckt, bedarf nicht der gespreizten Finger. Es gibt nichts Runderes, als was Maillol unter rund versteht. Keine gewaltsame Teilung begrenzt die Glieder. Das Gesetz von der Materialersparnis scheint hier neue Schönheiten zu schaffen. Stets sind seine Körper in vollendeter Ruhe; die stehende Pose — die uralte der Griechen —, das gelassene Sitzen wählt er am liebsten. Kein Drama trübt diese reinen Stirnen, kein erregter Muskel stört die klare, gewölbte Fläche. Nur in der Fülle des sanft bewegten Umrisses atmet geheimes Leben.

Natürlicherweise vermag dieser Kunst die rauhe Arbeit des Meißels, die den Minneschen Steinen so wohltut, nicht gerecht zu werden. Das Messer des Holzmodelleurs gibt ihr wie Gauguins Reliefs das richtige Korn, das der Glätte vorhergeht; am besten steht ihr der nicht malerische, glatte Guß, den wir an den Antiken bewundern. Auch Blei müßte sehr schön sein.

Mit Gauguin verglichen ist Maillol ein Weiser. Gauguin war der robuste Kämpfer, wie jeder seiner Generation. Er reizte die Leute mit einer bewußt primitiven Form und markierte die gesunde Richtung absichtlich zu scharf, wie um der Schule zu erlauben, durch ein geringes Zurückgleiten das Richtige zu treffen. Maillol entfernt, was zuweilen bei Gauguin am Symbolischen nicht in den Stoff hineingeht; er hält alles zurück, was das vollendete Ebenmaß stören könnte. Aus der Schönheit des Wilden wird die Gesittung reiner Kultur. Auch Gauguin schwärmte für die Kunst der Pharaonen, aber er liebte sie mehr in den starren Hieroglyphen, und versteckte zuweilen seinen Zwiespalt mit der Welt in diese starren, rätselhaften Formen. Maillol liebt die Sanftmut dieser Urgröße, die auch die Griechen bezauberte; die in der Renaissance in einem Mino da Fiesole wieder vorkam, in einigen Malern, in Lorenzo di Credi, in Leonardo, die wir, zur Zärtlichkeit geworden in Ingres, dem Feind des Muskelspiels, bewundern, und zuletzt in den Freunden Maillols zu finden meinen, in Odilon Redon und Maurice Denis. Dadurch unterscheidet er sich von allen Kameraden, die durch Gauguins Skulptur angeregt wurden, unter denen der kleine Spanier Durio einmal Hoffnungen erregte, und G. Lacombe, der das merkwürdige Bett schnitzte[1]. Sie gerieten fast alle in das Gotische, ohne Gotiker werden zu können. Es scheint heute in Frankreich leichter, zwei Jahrtausende zurückzuspringen, als die acht Jahrhunderte in

[1] Abgebildet im Novemberheft 1897 der „Dekorativen Kunst“.

die Zeit, da die Figur der Frau mit dem Mantel und dem Kopftuch im Portal von Reims entstand. Wir brauchen uns darüber nicht zu grämen.

Maillol zeigte seine ersten Versuche in der Plastik im Salon des Jahres 1896; zwanzig Figürchen und kleine Reliefs in einer der Objets d'art-Abteilung zugewiesenen Vitrine. Aus dieser Zeit stammt auch ein Relief mit zwei melancholischen Figuren christlichen Geistes. Seitdem ist die Zaghaftigkeit einem starken Siegesbewußtsein gewichen. Eine neue, froh verklärte Seele hat die Arbeiten der letzten Jahre geleitet und gießt auch in uns die Wohltat geläuterten Frohsinns.

Im Salon 1903 geschah ihm zum erstenmal die Ehre, zu der Plastik gerechnet zu werden. Als Rodin, der entscheidende Juror des Salons, dem hier abgebildeten Relief des Gastes den besten Platz im Garten der Champs-Elysées einräumte, war er selbst für französische Begriffe von bewundernswerter Noblesse. Denn vielleicht setzte er selbst den Stein, von dem aus der Zukunft gelingen kann, das erdrückende Andenken an seine Schöpfung leichter zu tragen und eine unerreichbare Kunst durch eine reichere Harmonie zu ersetzen. Auch er stand, wie man mir in Turin erzählte, vor dem großen Rhamses tief ergriffen, und es klingt wie eine Prophezeiung, was er einmal im Louvre, in Bewunderung vor einem Hera-Torso frühgriechischer Zeit sagte: „Wir sind heute zu unruhig, zu gequält. Aber wir werden zu dieser Kunst starker Gesundheit zurückkehren, und das wird der Stil künftiger Jahrhunderte werden."

Erfüllt sich diese vielbedeutende Prophezeiung, so wird Maillol sein Teil dazu beigesteuert haben, und der große Meister der kleinen Schule von Pont-Aven, der ihn ermutigte, wird dann auch einige Ehren davontragen.



ARISTIDE MAILLOL, TEPPICH-ENTWURF

